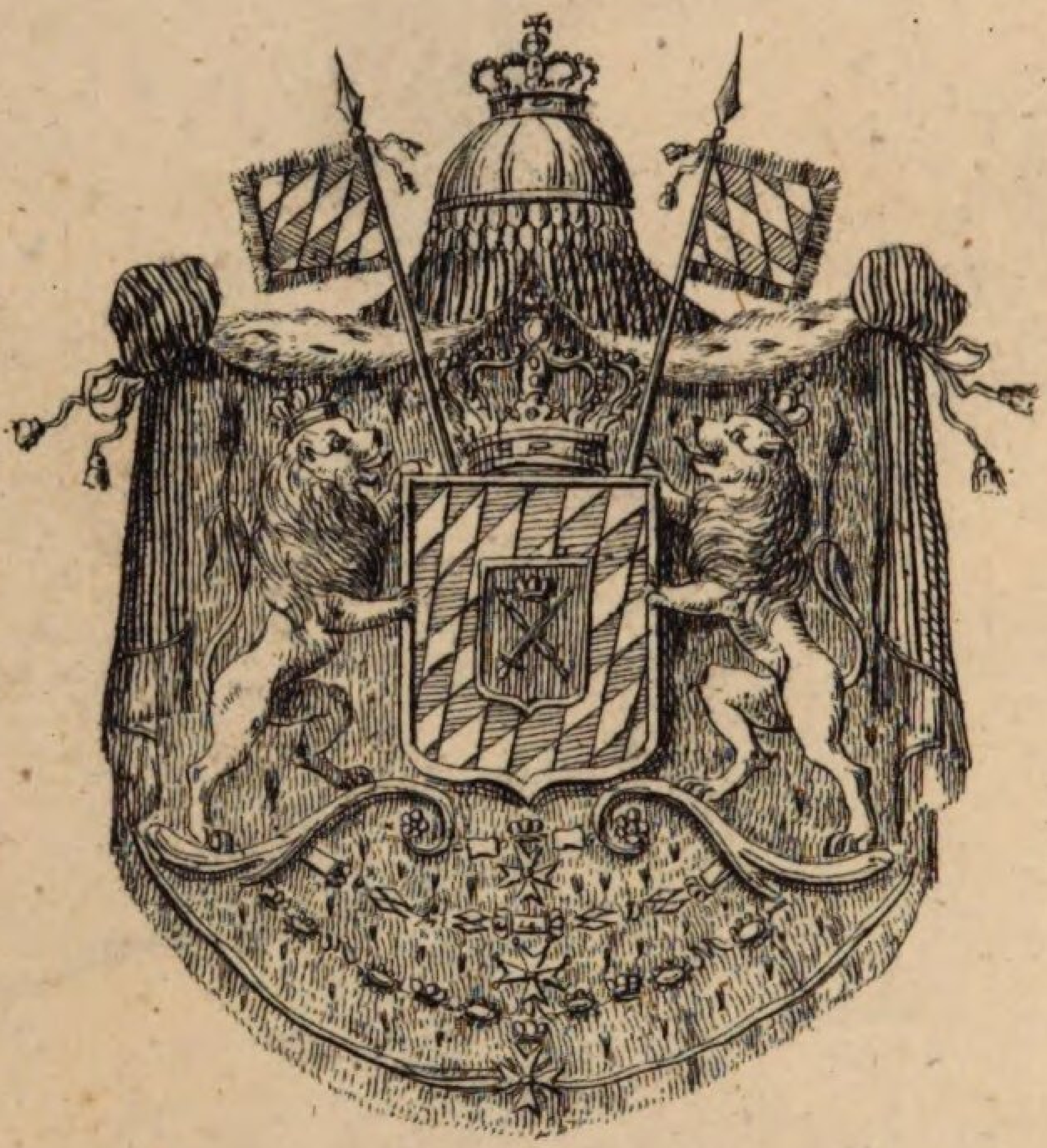
L. eleg. g. 282m Nüsslein



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36601942940016

<36601942940016

Bayer. Staatsbibliothek

Lehrbuch

der

Kunstwissenschaft

zum

Gebrauche bei Vorlesungen.

Von

Franz Anton Nüßlein,

Professor der Philosophie in Aschaffenburg.

Landshut,

bei Philipp Krüll, Universitätsbuchhändler.

1819.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorrede.

Ein Lehrbuch der Kunstwissenschaft darf nicht zu dem Gerippe eines magern Kompendiums zusammenschrumpfen, indem es sonst seine Bestimmung nicht erfüllen würde, in jungen Gemüthern den Sinn und die Liebe für das Schöne zu erwecken; aber auch eben so wenig darf sich ein solches zu dem Umfange eines dickleibigen Handbuches ausbreiten. Es muß zwischen beyden die goldene Mitte halten. Ich vermißte ein solches. Nicht der Authorsucht, sondern dem Bestreben, einem Bedürfnisse meiner Zuhörer abzuhelfen, hat daher dieses Werk seine Entstehung zu verdanken.

Ich habe in diesem Lehrbuche die Ideen der neuesten philosophischen Schule über Schönheit, Kunst und ihre Formen zu Grunde gelegt, aber auch Sulzer und andere benützet. Warum ich die Ideen der neuesten Schule zu Grunde gelegt habe? Ich folgte hierin einzig und allein meiner Ueberzeugung, und niemand wird mich deshalb tadeln.

Doch habe ich diese Ideen mit freyem Geiste aufgefaßt, und war vorzüglich bestrebt, sie in ein klares Licht zu setzen. Klarheit, ein nothwendiges Erforderniß eines jeden Lehrbuches.

Möchte es mir dadurch auch gelingen, etwas zur Verminderung des Vorurtheiles gegen die neueste Philosophie beyzutragen, als hafte das Dunkle derselben mehr auf ihren Ideen, als auf der Darstellung mancher ihrer Bearbeiter!

Einleitung.

§. 1.

Alle eigentlichen Wissenschaften müssen im Zusammenhange mit der Philosophie aufgefaßt und dargestellt werden, darum auch die Wissenschaft der Kunst; denn was man besondere Wissenschaften nennt, sind nur Verzweigungen eines und desselben Baumes der Erkenntniß, der Philosophie.

§. 2. Die Philosophie aber ist die Wissenschaft von der Erkenntniß der Dinge im Zusammenhange mit ihrem letzten Grunde.

* Die Philosophie ist Bedürfniß des menschlichen Geistes, und dieses Bedürfniß hat seinen Grund in dem unwiderstehlichen Triebe des Geistes nach Erkenntniß der Dinge aus ihrem letzten Grunde. Vermöge dieses Triebes steigt der menschliche Geist immer von dem Bedingten zu der Bedingung, von der Folge zu dem Grunde auf, und findet nicht eher Beruhigung, als bis er bey dem ankömmt, was keine Bedingung und keinen Grund

mehr über sich hat, bey der letzten Bedingung, bey dem letzten Grunde.

Grund und Begründetes können auf zweyfache Art gewußt werden, in ihrer Trennung, blos historisch, oder in ihrer innern Verbindung. Nur dann, wenn beyde in ihrer innern Verbindung, in ihrem innern Zusammenhange gewußt werden, nur dann werden sie in ihrem wahren Verhältnisse, als Grund und Begründetes, erkannt.

§. 3. Der letzte Grund aller Dinge ist Gott. Alles, was da nur immer Seyn nnd Realität hat, ist in Gott gegründet. In ihm ist das Seyn, das Leben und die Bewegung aller Dinge; die Philosophie ist darum die Wissenschaft von der Erkenntniß der Dinge im Zusammenhange mit Gott.

§. 4. Gott ist die Einheit des Wahren, Guten und Schönen. Das Wahre, Gute und Schöne, sagt Plato, ist in ewiger Einheit und diese Einheit ist Gott. Gott ist es aber kraft der innern Nothwendigkeit seines Wesens, darum eben so frey als nothwendig und eben so nothwendig als frey; und er ist es mit der höchsten Klarheit des Wissens, aber doch nicht durch das Wissen, nicht auf eine dem Wissen gemäß erstrebte, sondern auf eine absolute Weise. — Der Mittelpunkt aller Philosophie ist die Wissenschaft von Gott.

§. 5. Alles, was da nur immer Seyn und Realität hat, das Universum, ist in Gott gegründet; es muß darum auch durch innere eben so unverkennbare als ewige Merkmale seine göttliche Abkunft in sich beurkunden und bewähren. Die ewigen Merkmale

der Dinge, wodurch sie von ihrer Abkunft aus Gott Zeugniß geben, sind ihr wesenhaftes Seyn, der Grund ihrer Realität. Das wesenhafte Seyn der Dinge nun aufzufassen, und in den ewigen und nothwendigen Merkmalen der Dinge nachzuweisen, wie sie aus Gott stammen, ist die Aufgabe der Philosophie. — Den Umkreis der Philosophie beschreibet das Universum.

§. 6. In Gott ist bey der absoluten Einheit des Wesens eine unergründliche Tiefe und Fülle von Realität: darum auch vielfach und mannigfaltig die Arten und Weisen sind, wie sich Gott in dem Universum setzet und offenbaret. Doch gehet durch die unendliche Welt seiner Offenbarungen ein Zug, der unverkennbar auf einen Gegensatz hindeutet, den wir mit Natur und Intelligenz bezeichnen.

Natur und Intelligenz, beyde geben in ihrem Wesen Zeugniß von ihrer göttlichen Abkunft, denn das Ansich, das Wesen von beyden, besteht im Wissen und Wirken — des Wahren, Guten und Schönen. Das Wissen aber, welches der Natur zukömmt, ist ein angestammtes, und ihr Wirken nothwendig bestimmt; das Wissen der Intelligenz hingegen ist ein durch Selbstthätigkeit erstrebtes und ihr Vollbringen ein freyes. Das Wissen, welches der Natur einwohnet, ist ein bewußtloses Wissen, und blind und instinktartig, aber mit der höchsten Zuverläßigkeit leitet es dieselbe in ihren Produktionen; das Wissen des Geistes hingegen ist mit dem Bewußtseyn seiner selbst verknüpft und mit der höchsten Klarheit und Besonnenheit führet es ihn

bey seinen Verrichtungen und Vollbringungen. — Natur-Philosophie und Ideal-Philosophie.

* Wohin trachtet alle Erforschung der Natur, sagt Schelling, wenn nicht dahin, selbst Wissenschaft in ihr zu finden? Denn das, worin kein Verstand wäre, könnte auch nicht Vorwurf des Verstandes seyn, das Erkenntnißlose selbst nicht erkannt werden.

§. 7. Wo nur immer Gegensätze walten, müssen diese sich wieder in Einheit auflösen, in einem harmonischen Ganzen sich ausgleichen. Es muß darum ein Drittes geben, welches in sich vereinigt, was Natur und Intelligenz, jede vor der andern, Ausgezeichnetes hat, welches das charakteristische, das eigenthümliche Wesen beyder in sich begreift. Und dieses ist die Kunst. — Als die Krone des großen Baumes der Erkenntniß, dessen Wurzel die Philosophie ist, erscheinet die Kunstwissenschaft.

§. 8. Hieraus kann man zugleich auch die eigentliche Aufgabe erkennen, mit deren Lösung sich die Kunstwissenschaft beschäftigen muß. Da die Kunst das charakteristische, das eigenthümliche Wesen von beyden, von Natur und Intelligenz, in sich begreifet; so kann die Aufgabe der Kunstwissenschaft keine andere seyn, als die Einheit von Natur und Intelligenz in der Kunst nachzuweisen, und so ihren unmittelbaren und inneren Zusammenhang mit Gott, dem Urgrunde aller Dinge, darzustellen. Dadurch rechtfertiget die Kunstwissenschaft die Stelle, welche ihr im Ganzen der Philosophie angewiesen wird; denn so behandelt, ist sie die Wissenschaft von der Erkenntniß der Kunst in ihrem Zusammenhange mit Gott.

§. 9. Die Kunst ist in Gott gegründet; als gegründet in Gott, entsprungen aus ihm, bildet sie nothwendig die Einheit ihres Wesens einer Vielheit und Mannigfaltigkeit von Formen ein, wodurch sie aus der Einheit in die Vielheit übergeht, eine Vielheit wird. Die Kunst kann darum von einem doppelten Gesichtspunkte aus betrachtet werden, nach ihrer Einheit und nach ihrer Vielheit oder Mannigfaltigkeit. Damit nun die Kunstwissenschaft eine geschlossene und vollendete sey, ist es nothwendig, daß diese die Kunst nicht nur in ihrem wesenhaften Seyn auffasse, sondern auch in ihren Formen zu erkennen strebe.

Die Kunstwissenschaft ist darum, nach ihrem Umfange betrachtet, die Wissenschaft von dem Wesen und den Formen der Kunst.

§. 10. Die Kunstwissenschaft ist von der Theorie der schönen Wissenschaften und von der Geschmackslehre verschieden. Von jener unterscheidet sie sich in Hinsicht ihres Umfangs, von dieser in Hinsicht ihres Innhalts. Die Theorie der schönen Wissenschaften beschränket sich auf die Rede- und Dichtkunst; die Kunstwissenschaft aber verbreitet sich über das ganze Gebieth der Kunst. Und was die Geschmackslehre betrifft, so betrachtet diese blos das Schöne, sey es in der Kunst oder in der Natur, in seinem Verhältnisse zu dem Empfindungsvermögen, d. h. die besondere Art des Wohlgefallens, welches mit der Anschauung des Schönen verbunden ist, ohne aber, wie die Kunstwissenschaft, das Wesen der Kunst und das Ansich der Schönheit zu untersuchen und zu entziffern; darum sie keineswegs

den Foderungen einer Wissenschaft Genüge leistet; denn in einer Wissenschaft will man nicht so wohl die Art des Wohlgefallens an dem Gegenstande kennen lernen, als vielmehr, worin denn das eigentliche Wesen, das Ansich desselben bestehe.

§. 11. Die Wissenschaft der Kunst ist nicht Technik der Kunst, sie hat nicht zur Absicht, selbst Künstler zu bilden; denn Kunstwerke hervorzubringen, kann weder gelehrt, noch nach Regeln gelernt werden. Ja, die Kunstwissenschaft erkläret alle Anleitung zur Hervorbringung von Kunstwerken für ein eitles Unternehmen, indem das eigentliche Kunstwerk Frucht des Genie's seyn muß; das Genie aber ist Ausstattung der Natur und hat seine Regel in sich selbsten. Es wirket auf ähnliche Weise, wie der Instinkt.

Das Bestreben der Kunstwissenschaft ist blos darauf gerichtet, die Kunst, ihrem Wesen und ihren Formen nach, im Lichte der Erkenntniß darzustellen, sowohl den Geist der Kunst überhaupt zu entziffern, als auch die Formen derselben, oder die Eigenthümlichkeiten einer jeden einzelnen Kunst insbesondere zu entfalten, ist mithin blos Wissenschaft um des Wissens willen.

§. 12. Obgleich aber auf diese Weise selbst Künstler nicht gebildet werden können, so kann dadurch doch der Schönheitssinn geweckt, der Geist gegen jede Verbildung gesichert und die Liebe zu den Künsten angefacht werden. Wo aber der Schönheitssinn und die Liebe zu den Künsten am meisten herrschten, da waren auch die Sitten der Völker am feinsten. — Der Tri-

umph des Geschmackes, sagt ein bewährter Kunstlehrer, ist eine Delikatesse, eine durch Sittlichkeit geschärfte Zartheit des Gefühls, die sich über alle Urtheile, alle Handlungen und Gespräche verbreitet, und die Tugenden mit den Grazien verschwistert.

§. 13. Kunst und Schönheit waren früher, als die Kunstwissenschaft; so wie das Gute war, ehe es eine wissenschäftliche Erörterung desselben gab. Verlieren sich aber die ersten Anfänge der Kunst in das graue Alterthum, so reichen jene der Kunstwissenschaft nicht über das griechische Zeitalter hinaus.

Plato war der erste, welcher in das Gebieth der Schönheit und Kunst helle Blicke that und sich darüber mit eben so viel Erhabenheit, als Wahrheit verbreitete. Alles Schöne ist nach Plato Ausdruck einer Idee der Gottheit. Die höchste Schönheit ist in Gott. Die menschliche Seele lebte in ihrem frühern Daseyn in der Gesellschaft der Götter, wo sie das Schöne im hellen Lichte anschaute. Der beflügelte Gedanke des Philosophen sey darum, in Erinnerung an das frühere Daseyn, da die menschliche Seele mit den Göttern lebte, auf das Göttliche gerichtet. In dieser Richtung empfange die Seele die geheimnißvolle Weihe, erinnere sich an ihr voriges Anschauen des Schönen aus jener Zeit, da sie unter den Göttern lebte, und erblicke nun die irdische Schönheit im Lichte jener himmlischen. — Von der Kunst und den Künstlern sprach Plato in wahrhaft mystischen Ausdrücken. Er sah in der Kunst etwas Göttliches, in den Künstlern die Ausleger der Götter, die Verkündiger göttlicher Geheimnisse.

* Was Plato in seiner Republik gegen die Dichtkunst sprach, gilt nur in Beziehung auf seinen Vernunftstaat, ist ferner anzusehen als eine Polemik wider die Kunst seiner Zeit, und betrift vorzüglich nur den auf Leidenschaften einstürmenden Euripides.

§. 14. Plato hat seine Gedanken über die Schönheit und Kunst seinen übrigen Werken eingewebet; aber Aristoteles verbreitete sich in einer eigenen Schrift über die Kunst, ohne jedoch das Gebieth derselben ganz zu umfassen. Seine Poetik beschränkt sich nur auf das Epos und Drama, vorzüglich auf das letzte. — Aber weit entfernt, in der Kunst gleich seinem begeisterten Lehrer Plato etwas Göttliches zu schauen, setzte Aristoteles das Wesen der Kunst, Poesie, in die Nachahmung, und die Quelle des Vergnügens an den Werken der Kunst fand er in der Beschäftigung des Geistes bey der Vergleichung der Nachahmung mit dem Urbilde. — Auch in seiner Poetik hat sich Aristoteles als einen Verstandes-Philosophen bewiesen, der blos das Gegebene beobachtet, zergliedert, und daraus Regeln ableitet.

Die Theorie des Epos und des Drama's nämlich, welche er aufstellte, ist aus den besten Gedichten der ältern Griechen und seiner Zeitgenossen abgezogen. Was in den Gedichten der Alten und seiner Zeitverwandten gefiel, hat Aristoteles bemerkt, zergliedert, klassifizirt, und daraus Regeln gebildet, aber diese in logischer Ordnung und mit der strengsten Consequenz aufgestellt, darum ihn Lessing den Euklides in der Poesie nannte.

§. 15. Unter den Griechen verdienen in der Geschichte der Kunstwissenschaft noch eine Erwähnung

Dionysius von Halicarnaß, der zu den Zeiten Augustus lebte, ein berühmter Kritiker und Rhetor, welcher sich über die Ansichten seines Zeitalters erhob, und Longinos. Longinos schrieb ein Werk über das Erhabene; doch stellte er darinn keine allgemeine Theorie desselben auf, sondern handelte blos von dem, was die Lehrer der Beredsamkeit die hohe Schreibart nennen. Das Erhabene in dieser Beziehung ist ihm die höchste Höhe, Fülle oder Stärke der Rede (ακροτης και εξοχη λογων). Longinos führte zuerst den blumenreichen und phraseologischen Styl der sentimentalen Poesie ein. Sein Leben fiel in die Epoche des sinkenden Geschmackes, in das dritte Jahrhundert nach Christus.

§. 16. Die Gesetzmäßigkeit und streng logische Consequenz, welche die Poetik des Aristoteles auszeichnet, verschaffte ihr das höchste Ansehn. Horaz huldigte ihr größtentheils in seiner arte poëtica. Ja, ihre bezaubernde Kraft erstreckte sich bis in die spätesten Zeiten. — Der energischen Regungen einiger großen Geister Italiens ungeachtet ergrif die spätere Nachkommenschaft diese Poetik als das Evangelium der Kunstlehre. Vorzüglich waren es Engländer und Franzosen, welche ihr den Weihrauch den Verehrung streuten. Die englischen Philosophen kommentirten die Poetik in dicken Quartanten; und die französischen Dichter verbesserten nach deren Richtmaaße ihre Gedichte, und verfaßten darnach neue.

§. 17. Die Herrschaft der aristotelischen Poetik auf dem Gebiethe der Kunst gieng mit jener der peripathetischen Philosophie zu Ende. Der menschliche Geist nämlich schämte sich der fremden Fesseln, welche er schon mehrere Jahrhunderte hindurch getragen hatte, er zersprengte sie. Die Philosophie fieng an, sich wieder zu ihrer vorigen Freyheit uud Selbstständigkeit zu erheben. Und dieses gab den Kunstlehrern das Zeichen, auch das Joch abzuschütteln, welches ihnen Aristoteles aufgelegt hatte.

Die mannigfaltigsten Systeme wechselten indeß auf dem Gebiethe der Philosophie miteinander ab, Realismus und Idealismus, Intellektualismus und Empirismus, Kritizismus und Identitätsphilosophie ꝛc. Die Kunstwissenschaft mußte nothwendig an diesen Verwandlungen der Philosophie Antheil nehmen, indem sie als Glied in dem Ganzen der Philosophie begriffen ist. Die Geschichte bestättiget es auch, und lehret, daß die Kunstwissenschaft, einige große Ausnahmen abgerechnet, immer das Gepräge von dem herrschenden Systeme der Philosophie an sich trug.

§. 18. Von den Prinzipien des dogmatischen Intellektualismus suchte zuerst der deutsche Philosoph Baumgarten zur Begründung eines Systems der Aesthetik eine Anwendung zu machen. Vorzüglich war es Wolfs Ansicht von der sinnlichen Erkenntniß, welche er bey der Konstruktion des Begriffes des Schönen zum Grunde legte. — Das Schöne ist, nach Baumgarten, nichts anderes, als das Vollkommene, in soferne es sinnlich erkannt wird. — Nach dieser Erklä-

rung wäre das Schöne nichts wahrhaft Reales an sich, sondern hienge nur von dem Organe der Betrachtung ab. Das Vollkommene wäre nur das Schöne, in wieferne es mit dem Sinne betrachtet würde; es legte aber sogleich seine Schönheit ab, als es einer Betrachtung mittelst des Verstandes unterworfen würde.

Und was ist nach Wolf die sinnliche Erkenntniß? Ein undeutliches und unbestimmtes Erkennen. — Doch soll Undeutlichkeit und Unbestimmtheit das Charakteristische der Sinnes-Erkenntniß seyn, so ist offenbar, daß einer solchen die Vollkommenheit einer Sache ewig unerfaßlich ist. Die Vollkommenheit einer Sache nämlich besteht in der Uebereinstimmung derselben mit ihrem Begriffe: die Erkenntniß der Vollkommenheit setzt demnach den Begriff der Sache und die Erkenntniß ihrer Uebereinstimmung mit dem Begriffe voraus; die Vollkommenheit einer Sache ist darum nie sinnlich erkennbar.

§. 19. An die Stelle des dogmatischen Intellektualismus trat in der Philosophie der Empirismus. Auch die Kunstlehrer schlugen den Weg der Erfahrung ein und versuchten auf ihm das Heil ihrer Wissenschaft. Wie wenig aber ihren Anstrengungen ein glücklicher Erfolg entsprechen konnte, ist schon aus der Methode ersichtlich, deren sich die Empiriker zur Begründung einer Wissenschaft bedienen. Sie beobachten einzelne Fälle, einzelne Erscheinungen, bauen darauf Urtheile, erheben sie zu Gesetzen, aber zu Gesetzen, denen es an Allgemeinheit und Nothwendigkeit gebricht.

Und was noch auf die Kunstwissenschaft am verderblichsten einwirkte, war, daß man den Blick von dem Objekte hinweg und in das Subjekt kehrte, um in ihm dem Grunde des ästhetischen Wohlgefallens, des Schönen nachzuspüren. Man fragte, man beobachtete, man durchspähte beyde, Körper und Seele, um von ihnen Aufschluß über den Grund des ästhetischen Vergnügens, Aufklärung über das Schöne zu erlangen, und erklärte das Schöne bald auf empirisch-psychologische, bald auf empirisch-physiologische Weise.

§. 20. Auf empirisch-psychologische Weise suchten vorzüglich Home und Locke das Schöne zu erklären. — Nach ihnen liegt der Grund des ästhetischen Wohlgefallens, der Grund, warum wir einen Gegenstand als schön beurtheilen, in der Ideen-Assoziation, in den Nebenvorstellungen, welche durch die Betrachtung des Gegenstandes in unserer Seele erwecket werden.

Doch auf diese Weise fällt die Allgemeinheit und Nothwendigkeit der Geschmacksurtheile hinweg: man kann nicht mehr sagen, dieser Gegenstand ist schön, sondern nur, er ist für mich schön, ob er es aber auch für andere ist, bleibt ungewiß; denn es hängt immer nur von subjektiven und zufälligen Bedingungen und Ursachen ab, welche Nebenvorstellungen, vermöge der Gesetze der Ideen-Assoziation, in der Seele erwecket werden. Darum kann es geschehen, daß der Anblick desselben Gegenstandes, vermöge der geweckten Nebenvorstellungen — in dem einen Lust, in dem andern Un-

lust erreget. Der Anblik eines spielenden Kindes erfüllet die Seele einer Mutter, die sich eines Kindes von gleichen Jahren erfreuet, mit Vergnügen; derselbe Anblik aber ist für eine Mutter, die ihren einzigen Liebling im Grabe beweint, eine Quelle der bittersten Thränen: und beydes hat seinen Grund in den geweckten Nebenvorstellungen.

Darwie suchte die Nebenvorstellung, welche das ästhetische Vergnügen zur unmittelbaren Folge haben soll, näher zu bestimmen. Sie ist nach ihm die Vorstellung von dem Genusse, welchen der Mensch als Kind an der mütterlichen Brust hatte; so entzücket die Wellenlinie einzig darum, weil sie an diesen Genuß erinnert. Doch abgesehen davon, daß Darwie das Schöne an die thierische Natur anknüpft und das Angenehme mit dem Schönen verwechselt, so sind es gerade die schönsten Blüthen der Kunst, welche uns an diesen Genuß nicht erinnern.

§. 21. Eine empirisch-physiologische Erklärung des Schönen und Erhabenen versuchte vorzüglich Burke. Burke erklärte das Wohlgefallen am Schönen aus Nachlassung, Losspannung, Erschlaffung der Fibern des Körpers; nur das Weiche, das Glatte, das Zarte und Schwächliche ist ihm daher das Schöne.

Auf diese Weise würden auch vernunftlose Thiere, welche den Mechanismus des Körperbaues mit uns gemein haben, des Wohlgefallens an dem Schönen fähig seyn. Doch die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen hat die Natur blos dem Menschen als Mitgift verliehen. Die Gefühle, welche aus

einer Affektion der Nerven entstehen, sind blos sinnlicher Art, und die Gegenstände, welche sie zur Folge haben, führen den Namen des Angenehmen. Aber es ist eine unendliche Kluft, welche die ästhetischen Gefühle von den sinnlichen, wie das Schöne von dem Angenehmen, trennt. Wie der poetische Geist eine Gabe des Himmels ist, so ist auch die Erkenntniß des Schönen nur durch einen Sinn möglich, welcher von aller Organenbewegung, allem Körperlichen unabhängig wirket, und uns unmittelbar an die Gottheit anreihet.

Das Gefühl des Erhabenen knüpfte Burke an das Gefühl des Schauers an. Der Schauer und Schrecken ist nach ihm das Prinzip und der Grund des Erhabenen. Doch die grausame Niedermetzelung tausender wehrloser Gefangener ist gewiß eine Schauer erregende, aber keine erhabene Szene. Doch höret! Es ist äusserst angenehm, andere leiden zu sehen und sich in Sicherheit zu wissen?! Die physiologischen Gründe des Erhabenen sind ihm auch die des Wohlgefallens an demselben. Der Schrecken nämlich ist ein unnatürlicher Schauer und Reitz der Nerven und eben darum bringt er nach ihm Wohlgefallen hervor. Doch bey dem nächtlichen Ausbruche einer verheerenden Feuersbrunst werden wir alle vom Schrecken ergriffen; aber wer wird in diesem unnatürlichen Schauer und Reitze der Nerven ein Vergnügen, ein Wohlgefallen finden?

§. 22. So war der Zustand der Kunstwissenschaft als Winkelmann, der große deutsche Mann und

der größte Kenner der alten Kunstwerke, auf dem Schauplatze dieser Wissenschaft auftrat und mit ihm ein neuer Tag für dieselbe anzubrechen schien.

Die Griechen und Römer waren Meister in allen Künsten und haben vortrefliche Werke in jeder Art derselben geliefert. Winkelmann enthüllte die kostbaren Ueberreste der alten, besonders der plastischen Künste, entzifferte ihren hohen Sinn und ihre hohe Bedeutung, und entwölkte so den Kunsthimmel der Vorzeit, daß wir jetzt die Sterne desselben mit klarem Auge anschauen können.

Zerstreut liegen in seinen Werken, besonders in seiner Geschichte der Kunst, alle Keime einer wahren Kunstwissenschaft; aber nirgends war ein empfänglicher Boden, der diese Keime in sich aufnahm, so daß sie hätten Wurzel fassen können. Schelling sagt sehr treffend von Winkelmann: er stand in erhabner Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegen kam. Als seine wahren Genossen kamen, da eben wurde der Treffliche dahingerafft. Er starb zu Triest durch die Hand eines Mörders.

§. 23. Dem Empirismus in der Philosophie wie in der Kunst machte Kants Kritik ein Ende.

Kant begann seine Begründung der Aesthetik mit einer Grenzberichtigung der verschiedenen Arten des Wohlgefallens. Obgleich die mannigfaltigen Arten des Wohlgefallens, das Wohlgefallen am Angenehmen, das Wohlgefallen am Nützlichen, das am Schönen, jenes am

Sittlich = Guten, sich zu berühren scheinen, so hat sie doch die Natur durch schneidende Grenzlinien von einander geschieden. Aber man achtete oder bemerkte diese Grenzlinien nicht, und vermischte bald mehr und bald weniger das Wohlgefallen am Angenehmen, am Nützlichen, am Sittlich = Guten mit jenem am Schönen, woraus dann bey der Erklärung des Schönen eine grenzenlose Verwirrung entstand. Kant nahm eine Sonderung des unnatürlich vermischten vor, zeigte den Unterschied der mannigfaltigen Arten des Wohlgefallens auf, und wies einer jeden ihre eigene Grenze an. Groß sind die Verdienste, welche sich Kant dadurch auf dem Gebiethe der Aesthetik sammelte; aber, leider! wußte er an die Stelle des abgewürdigten Begriffes des Schönen selbst keinen bessern zu setzen. —

§. 24. Bey der Konstruktion des Begriffes des Schönen sah Kant von dem Objekte hinweg, und nahm Rücksicht nur auf den Gemüthszustand des anschauenden Subjektes, um aus ihm das Schöne zu erklären und zu bestimmen. Um zu unterscheiden, sagt Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft, ob etwas schön sey oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zur Erkenntniß, sondern durch die Einbildungskraft aufs Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben.

Ob durch eine solche Theorie wohl der Trieb des menschlichen Geistes nach Erkenntniß des Wesens der Dinge befriediget wird? Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Anschauung des Schönen uns in eine Gemüthsstimmung eigener Art versetzet, aber man möchte in

einer Kunstlehre eigentlich erfahren, worin die Natur eines solchen Gegenstandes bestehe, den man schön nennt, worin das Wesen der Schönheit überhaupt bestehe: Statt dessen lernen wir durch Kant das Verhältniß des Schönen zu unserm Gemüthe kennen. Es steht über allen Zweifel erhaben, daß die Anschauung des Schönen uns in eine Gemüthsstimmung eigener Art versetzet; aber dieses ist nur, wie schon Plato sagte, eine Folge der Schönheit, nicht ihr Wesen, und kann daher nicht als Maaßstab bey Beurtheilung des Schönen gebraucht werden. Wäre diese das Wesen selbst, so entstünde die Frage, was mich berechtige, aus meinem Gemüthe auszugehen, und aus ihm über die Natur der Dinge zu entscheiden, da diese in der Vorstellung selbst außer aller Berücksichtigung bleiben.

§. 25. Doch das Schöne selbst, sagt Kant, ist nichts Objektives, nicht Eigenschaft des Gegenstandes. Nicht der Gegenstand ist eigentlich schön, sondern die Gemüthsstimmung, in welche wir durch die Betrachtung des Gegenstandes versetzet werden, und nur durch Uebertragung sprechen wir das Schöne als Merkmal von dem Gegenstande aus.

Kant räumet aber ein, daß das ästhetische Wohlgefallen immer die Vorstellung eines Gegenstandes voraussetzet, ohne jedoch mit der Betrachtung eines jeden verbunden zu seyn: nur gewisse Gegenstände gefallen in der Anschauung, und das ästhetische Wohlgefallen entsteht hier mit einer Art von Nothwendig-

keit. Wer wird aber nun in Abrede stellen, daß das Unterscheidende, das Charakteristische dieser in der Anschauung gefallenden Gegenstände den Grund des ästhetischen Wohlgefallens in sich enthalte, das sey, was eigentlich das Wesen der Schönheit ausmacht, und somit das Schöne etwas Objektives sey.

§. 26. Wenn die Urtheile über das Schöne blos auf dem Gefühle der Lust oder Unlust beruhen sollen, welches mit der Anschauung des Gegenstandes verbunden ist; so fällt die Allgemeinheit und Nothwendigkeit dieser Urtheile hinweg. Das Gefühl der Lust und Unlust nämlich ist empirischer Natur und hängt von subjektiven Beschaffenheiten und Bedingungen ab: diese aber sind bey verschiedenen Menschen verschieden; es ist demnach möglich, daß ein anderer über denselben Gegenstand das entgegengesetzte Urtheil von dem fällt, welches ich fälle, und er hat für sein Urtheil eben so viel Grund, als ich für das meine, nämlich seine Subjektivität.

§. 27. Um dem subjektiven Urtheile über das Schöne den Schein der Allgemeingültigkeit zu leihen, sagt Kant: das Wohlgefallen an dem Schönen ist ohne alles Interesse, nicht einmal nothwendig mit dem Wunsche verbunden, daß der schöne Gegenstand wirklich sey: die uninteressirte Unbefangenheit ist ein Grund, der mich berechtigt, mein Wohlgefallen an dem Gegenstande allen andern zuzumuthen.

Wäre aber dieser Mangel an Interesse wohl je erweislich? vorzüglich da, wo es auf Entscheidung durch Gefühle ankömmt, so viele geheime Neigungen

in dem Hintergrunde der Seele schlummern, die auf unser Wohlgefallen und auf unser Urtheil, auch ohne Bewußtsein der Seele, Einfluß haben? Und wenn dieser Mangel auch zuverläßig erweislich wäre, wer würde ihn als zureichenden Grund einer wirklichen Zumuthung anerkennen? Unbefangenheit ist allerdings eine Forderung, die wir an denjenigen machen, der über die Schönheit eines Gegenstandes ein allgemeingültiges Urtheil fällen will, aber nur eine von den vielen. Niemand wird durch Berufung auf dieselbe die Allgemeingültigkeit seines Urtheils vor der Welt rechtfertigen. Wir verlangen Gründe, die aus der Natur des Gegenstandes selbst hergenommen sind. — In dem Reiche der Wahrheit gilt keine unintereſſirte Unbefangenheit als Probestein für die Allgemeingültigkeit der Erkenntniß, und man sieht nicht ein, warum sie es gerade in dem Reiche der Schönheit seyn soll: oder sind vielleicht beyde einander so entgegengesetzt, daß dasjenige, was auf dem Gebiethe der einen ohne Sinn und Bedeutung ist, hohen Sinn und hohe Bedeutung auf dem Gebiethe der andern hat?

§. 28. Kant mochte wohl selbst eingesehen haben, daß bey der Konstruktion des Begriffes des Schönen aus dem Gemüthe herausgegangen, und auch auf die Natur des Gegenstandes Rüksicht genommen werden müsse; wenigstens nahm er in einer fernern Erklärung, die er von dem Schönen gab, etwas von der Beschaffenheit des Objekts in dieselbe auf. Schönheit, sagt Kant, ist Form der Zwekmäßigkeit eines Gegenstan-

des, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. Höret!

Die Form eines Gegenstandes ist nur in soferne zwekmässig, als sie mit dem Begriffe von dem, wozu sie dienen soll, zusammenstimmt. Um demnach eine Form als zwekmäßig zu beurtheilen, muß ich sie mit ihrem Zwecke zusammenhalten, und dem zu Folge beyde, Zweck und Form, mir vorstellen. Entweder beziehe ich die Form einer Sache, die ich mir vorstelle, nicht auf ihren Zweck, und dann kann ich sie nicht als zweckmäßig beurtheilen, oder ich beurtheile sie als zweckmäßig, und dann muß ich sie mit ihrem Zwecke vergleichen, und daher beyde mir vorstellen.

* Doch dadurch sey keineswegs den Verdiensten dieses wahrhaft großen Mannes zu nahe getretten. Kant bleibet eine der merkwürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiethe der Philosophie. Die Tiefe seiner Gedanken, die Originalität seiner Ansichten und die Consequenz ihrer Durchführung wird den Ruhm seines Namens ewig sichern. Ja, zu dem Baume der Wissenschaft, wie er gegenwärtig dastehet, legte Kant den Saamen, und gab den ersten Impuls zu seiner Entwickelung. — An Kant entzündete Fichte das Licht, welches in Schelling zu der herrlichsten Sonne sich ausbreitete.

§. 29. Die Wurzel des Schönen ist die Kunst. Mit der Enthüllung ihres Wesens muß alle Schönheits- und Kunstlehre beginnen. Schelling richtete darum seine Adlerblicke unmittelbar und zunächst auf das Ansich, das Wesen der Kunst, und suchte die Geheimnisse derselben dem Verstande zu entfalten.

Die Kunst aber ist Schelling nichts von dem, was der gemeinere Sinn Kunst nennt. Gleich dem

begeisterten Plato sieht er in ihr etwas Heiliges, eine Verkünderinn göttlicher Geheimniße, die Enthüllerinn der Ideen, die ungebohrne Schönheit, deren unentweihter Strahl nur reine Seelen innwohnend erleuchtet, und deren Gestalt dem sinnlichen Auge eben so verborgen unzugänglich ist, als die der gleichen Wahrheit. Die Kunst ist ihm eine nothwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung — Wissen und Handeln, obgleich an sich identisch und real untrennbar, verhalten sich nach ihm doch wieder zueinander, wie Bewußtes und Bewußtloses, wie Freyheit und Nothwendigkeit. Es muß darum eine Synthese möglich seyn, in welcher die vollkommenste Identität beyder hergestellt ist; und dieses geschieht nach Schelling in der Kunst. Daher ist ein wahres Kunstprodukt weder zu begreifen als Werk eines freywilligen Thuns, noch als Produkt einer blind wirkenden Ursache. Kein Kunstwerk ist durch Begriffe zu ergründen, aber auch eben so wenig als eine bloße Wirkung der bewußtlos produzirenden Natur zu betrachten: in jedem ist etwas Absolutes, das nur aus einem nothwendigen und gebundenen Handeln des Künstlers erkläret werden kann, jedes aber ist zugleich beleuchtet von den Strahlen des Bewußtseyns, welches beweiset, daß der Künstler auch mit Bewußtsein gearbeitet habe. Die Kunst ist darum die vollkommenste Erscheinung des Absoluten, eine aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung, in der sich Freyheit und Nothwendigkeit, bewußte und bewußtlose Thätigkeit einander freundschäftlich die Hände bieten und sich zur absoluten Identität vereinigen. — Und

diese Ansicht ist nicht neu. Schon längstens, sagt Schelling, ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtseyn ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beyden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen das Siegel bewußtloser Thätigkeit fehlet, beweisen einen Mangel an selbstständigem, von dem Hervorbringenden unabhängigen, Leben, und dadurch einen Mangel aller Schönheit.

Es ist eine lebendige Erkenntniß, eine werkthätige, bewußtlose Wissenschaft, durch welche die Natur das Vorzügliche wirket: und auch diese muß, nach Schelling, in der Kunst das Band zwischen Begriff und Form seyn: nur da, wo diese bewußtlose Wissenschaft wirket, verleihet die Kunst ihrem Werke mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität, durch die es ein selbstständiges Leben und Daseyn verräth und einem Naturwerke ähnlich erscheint. Darum soll nach ihm der Künstler dem im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeiste nacheifern, und nur, in soferne er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.

§. 30. Ich schließe die Einleitung in die Kunstwissenschaft mit der Aufzählung der vorzüglichsten Werke, welche über die Kunst erschienen sind.

An der Spitze derselben stehen die Werke der Deutschen und zwar:

a) Aus den Schulen vor Kant.

J. Winkelmann. Winkelmann's Werke. (N. A.) Dresden. 1 = 2r Band. (kleine Schr.) Herausgeg. von K. L. Fernow. 1808. 3 = 4r Bd. Geschichte der Kunst des Alterthums. Herausg. von H. Meyer u. J. Schulze. 1809. Er folgte vorzüglich dem Plato, wie dieser fand auch er die höchste Schönheit in Gott. Bey der Betrachtung der Werke der Kunst ward ihm zuerst der Gedanke, sie nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten.

K. v. Dalberg Grundsätze der Aesthetik. Erfurt. 1791. — Betrachtungen über das Universum. 1te Ausg. Erfurt. 1776. — de l'influence des beaute - arts sur la felicité publique. Ratisbonne. 1805. Er huldigte dem Plato.

Al. Gottl. Baumgarten. Aesthetica. Francof. 1750 et 1758. 2 Part. Der erste, welcher die Aesthetik wissenschäftlich begründen wollte: der Erfinder des Wortes „Aesthetik". Er gehörte zu der Leibnitzisch = Wolfischen Schule.

G. Fr. Meier Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Halle. 1754 = 1759. 3 Thle. Baumgartens Schüler.

J. G. Sulzer, allgemeine Theorie der schönen Künste in alphabetischer Ordnung. Leipz. 1771. Mit litterärischen Zusätzen von Blankenburg. 1792. 4 Bde. Nachträge dazu von Manso, Eberhard, Jakobs, u. a. 1792. 8 Bde. — Vortrefliche Bemerkungen und Ansichten in Beziehung auf die bildenden Künste. Nach Sulzer, Baumgartens berühmtestem Nachfolger, ist die Bestimmung der Kunst, die Sitten des Staats zu verbessern.

J. A. Eberhard Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser.

Halle. 1803. 4 Bde. Er beweiset sich hierinn als einen vielseitigen Beobachter: es werden alle Künste berührt; aber es gebricht an eigentlicher Philosophie.

C. Ph. Moritz Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste (in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste) — Ueber die bildende Nachahmung des Schönen — Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten (in d. Berl. Monatsschr. 1785.).

Moses Mendelsohns Briefe über die Empfindungen (philos. Schriften. Wien. 1783. 2 Thle.). Er zeigte viel Scharfsinn im Beobachten. Er untersuchte, ob die Analyse des Schönen zuläßig sey, und behauptete, sie bewirke Verminderung des ästhetischen Vergnügens.

Ant. Raph. Mengs, von der Schönheit (im 2ten Bde. der hinterlassenen Werke).

J. J. Engels Schriften. 1r Bd. Poetik. Berlin. 1806.

b) Aus der kantischen Schule.

Des Stifters dieser Schule. J. Kants Kritik der Urtheilskraft. Berlin. 1790. Wie in allen seinen Schriften, so ist auch hier die negative Seite seines Werkes vortreflich. Die Entwickelung der Idee des Erhabenen gehört zu seinen gelungensten Arbeiten.

C. W. Snell Lehrbuch der Kritik des Geschmacks. Leipzig. 1795. Einer der Ersten, die sich in der kantischen Schule gebildet haben. — Dessen Versuch einer Aesthetik für Liebhaber. Giesen. 1803.

K. H. Heydenreich System der Aesthetik. 1r Th. Leipzig. 1796.

L. Bendavid Versuch einer Geschmackslehre. Berlin. 1799.

C. F. v. Schmid-Phiselbeck Briefe ästhetischen Innhalts. Altona. 1797.

K. L. Pörschke Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. Königsberg. 1794. 2 Thle.

W. T. Krug Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig. 1802. — Kalliope und ihre Schwestern. Leipzig. 1805. — System der theoretischen Philosophie. 3r Th.; auch unter dem besondern Titel: Geschmackslehre oder Aesthetik. Königsberg. 1810.

Fr. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung (im 3n Theile der kleinen prosaischen Schriften). — Rheinische Thalia. 1784. — Neue Thalia. 1792. — Die Horen. 1795 - 97., mehrere Abhandlungen in den kleinern Schriften. Schiller war auch Kantianer, aber machte sich von dem Buchstaben los. Er zeigte sehr viel Scharfsinn; aber der analytische Gang, den er einhielt, und die Beziehung der Kunst aufs Sittliche, hinderten eine weitere Vollendung.

Antikant. J. G. Herder, Kalligone. Leipzig. 1800. 3 Bde. Obgleich Herder ein großer Kopf war, so vermißt man in dieser Schrift doch Philosophie; man kann keine rechte Idee fassen. Auch sind in ihr Spuren von Leidenschaft unverkennbar.

c) Aus der neuern und neuesten Schule:

J. G. Fichte's Sittenlehre. Berlin. 1796. Fichte hat sich in seiner Sittenlehre über die Kunst geäussert, und zwar da, wo er von den Pflichten des Künstlers spricht. Er sagt, woran sich die Kunst wenden soll, wäre der Verstand und das Herz.

Fr. Schlegel über die Grenzen des Schönen (im deutschen Merkur. 1795.). — Die Griechen und Römer. Neustrelitz. 1797. — Athenäum; herausg. von A. W. und Fr. Schlegel. 3 Bde. 1798 = 1800. — Europa; herausg. von Fr. Schlegel. 1802. 2 Bde. — Charakteristiken und Kritiken; herausg. von A. W. und Fr. Schlegel. Königsb. 1801. Fichte leitete alles aus der Selbstthätigkeit des Geistes ab. Diese Idee faßten

die beyden Schlegel auf, und benutzten sie. Ihre Schriften enthalten viel Vortrefliches. Sie haben sehr viele geistvolle Ideen in Umlauf gebracht, und sich dadurch um die Kunstwissenschaft große Verdienste gesammelt.

F. W. J. Schelling's System des transzendentalen Idealismus. Tübingen. 1800. — Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium (in seinen Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. Tübingen. 1803.) — Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. München. 1807.

Der Vater der ächten Kunstphilosophie.

Goethe's Propylaen. Tübingen. 1798. 6 Hefte. Er zeiget darin sehr viele praktische Einsichten über die Kunst bey sehr großen historischen Ansichten.

H. Luden Grundzüge ästhetischer Vorlesungen. Götting. 1808.

Fr. Ast's System der Kunstlehre. Leipzig. 1805. Ast ist in seiner Aesthetik sehr systematisch: er setzet im Schellingischen Geiste das Wesen der Kunst in die Vereinigung des Endlichen mit dem Unendlichen. — Dessen Grundriß der Aesthetik. Landshut. 1807.

Ad. Müller's Vorlesungen über die deutsche Litteratur. Dresden 1806. — Vorlesungen über die Schönheit. Berlin. 1809. — Phoebus; herausgegeben von Hr. v. Kleist und Ad. Müller. 1807.

X Bachmann, die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse. Jena. 1811. Ausgezeichnet sowohl in Hinsicht des Innhalts, als der Darstellung.

d) Eigentlich aus keiner Schule:

J. P. Fr. Richter Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. 3 Thle. Enthält sehr viel Vortrefliches, vorzüglich der dritte Theil, welcher Vorlesungen über die Partheyen in der Litteratur enthält.

Fr. Bouterwek's Aesthetik. Leipzig. 1806. — Dessen Ideen zur Metaphysik des Schönen. Leipzig. 1807. Bouterwek's Aesthetik bedurfte, nach dem eigenen Bekenntnisse des Verfassers, einer Berichtigung ihrer Prinzipien und einer völligen Umarbeitung und innern Erweiterung. Dieses gab Veranlassung zu einer zweiten Ausgabe, welche zu Göttingen 1815 erschien; aber mit der ersten nicht viel mehr als den Titel gemein hat.

K. H. L. Pölitz, die Aesthetik für gebildete Leser. Leipzig. 1807. 2 Bde. Ist besonders zu empfehlen, wegen dem vollständigen Verzeichnisse von allen seit hundert Jahren über Aesthetik erschienenen Werken.

Al. Schreiber Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg. 1809. Umfaßt alle schöne Künste, sowol bildende als redende, mit gleicher Würdigung, und zeichnet sich durch einen Reichthum treffender Ansichten und Bemerkungen aus. Der Begriff des Schönen blieb fast ohne alle Erklärung.

Ausländische Literatur.

Französische:

J. P. Crousaz Abhandlung über das Schöne. 1712. Deutsch. Königsberg. 1758. Er war der erste, welcher das seit Longinos in dem Gebiethe der Kunst eingetrettene Stillschweigen brach.

Domaison, allgemeine Grundsätze der schönen Wissenschaften, übersezt und mit Zusätzen vermehrt von A. C. Stokmann. Leipzig. 1786. 2 Thle.

Ch. Batteux, die schönen Künste auf einen Grundsatz zurückgeführt. Paris. 1746. Deutsch, von J. A. Schlegel. 3te Aufl. Leipzig. 1770. — Dessen Einleitung in die schönen Wissenschaften. Paris. 1755. Deutsch, von C. W. Ramler. Leipzig. 1774. 3 Thle. Sein Grundsatz war, daß der Künstler die Natur nachahmen müsse.

W. Diderot, über das Schöne im ersten Theile seiner Werke. Deutsch in seinen philosophischen Schriften. 1774.

Marmontel Elemente der Litteratur. 1787. 6 Thle.

Montesquieu, über den Geschmack in den Werken der Natur und Kunst, im 4ten Bande seiner Schriften.

A. B. Millin Wörterbuch der schönen Künste. Paris. 1806. 2 Thle.

Ch. v. Bonstetten Bemerkungen über die Natur und die Gesetze der Einbildungskraft. Genf. 1807. 2 Thle.

Englische:

Arch. Alison, über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze, übersetzt und mit Anmerkungen und Abhandlungen begleitet von K. H. Heydenreich. Leipzig. 1792. 2 Bde.

Hugo Blair's Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften. London. 1783. Deutsch, von Schreiter. Leipzig. 1785 = 89. 4 Thle.

Edm. Burke's philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. London. 1757. Deutsch von Garve. Riga. 1775.

Hnr = Home Grundsätze der Kritik. London. 1760. übersetzt von Meinhardt. Frankf. u. Leipz. 1775. 2 Thle. Besonders merkwürdig wegen dem kühnen Forschungsgeiste seines Verfassers; aber ohne viel Aesthetik. Der Begriff vom Schönen ist theils zu beschränkt, theils mit Fremdartigen vermischt.

W. Hogarth Zergliederung der Schönheit. London. 1750. Uebersetzt von Mylius. London u. Hamb. 1754. Meist beschränkt auf Mahlerey. Als Norm der Schönheit stellte er die Wellenlinie auf.

Fr. Hutcheson Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen des Schönen u. Guten. London. 1726. Deutsch. Berlin. 1762.

A. Gerard Versuch über das Genie. London. 1774. Uebersetzt von Garve. 1776.

Italienische:

Muratori über die Einbildungskraft. Leipzig. 1785. 2 Thle.
X. Bettinelli von dem Enthusiasmus in den schönen Künsten; übersetzt von Werthes. Bern. 1778.

Holländische:

Peter Camper's Vorlesungen, herausgegeben von seinem Sohne A. G. Camper; übersetzt von Schatz. Berlin. 1793.
Hemsterhuis vermischte philosophische Schriften, aus dem Französ. Lemgo. 1788. 3 Thle. Ein sehr berühmter Mann, der mit dem Alterthum bekannt war: Die Liebe ist lange nicht mehr da.

Erster Theil.

Von dem Wesen der Kunst.

§. 31. Die Kunst in der weitesten Bedeutung besteht im Vermögen, Gegenstände für die Anschauung — der Sinne oder der Einbildungskraft — hervorzubringen.

Doch auch die Natur ist produktiv, bringt Gegenstände für die Anschauung hervor; ja sie beweiset in ihren Erzeugungen eine unendliche Fülle produktiver Kraft; jedermann aber unterscheidet Natur und Kunst, Naturprodukt und Kunstprodukt von einander.

§. 32. Die Kunst erzenget ihre Werke aus freyer Selbstbestimmung und mit Besonnenheit. Aus eigenem Antriebe ergreifet Canova den Meisel, um in einem sinnlich wahrnehmbaren Werke den Triumpf der Religion darzustellen, und er weiß um sein Produziren, hat Bewußtseyn über sein Thun und erkennet sein We rk, wenn es vollendet ist; mit Liebe wird es unternommen und mit Liebe ausgeführet.

Die Natur stehet unter dem eisernen Gesetze der Nothwendigkeit und ist auf bewußtlose Weise wirksam. Das Naturprodukt ist von keinem Strahle des Bewußtseyns beleuchtet, nirgends eine Spur, woraus erkennbar wäre, daß die Natur ihre Werke mit Freyheit und Bewußtseyn geschaffen hätte. Ohne Bewußtseyn und freyer Selbstbestimmung entfaltet sich der Schmettterling aus seiner Puppe; er lag gleichsam schon vorgebildet in der Raupe und harrte nur der Entwickelung durch die Zeit entgegen.

§. 33. Wenn aber auch ein Kunstwerk gleichwohl nach seinem ganzen Umfange von dem Geiste des Künstlers mit Freyheit und Bewußtseyn hervorgebracht worden ist; so hat es deßhalb noch keinen Anspruch auf Schönheit. Ein mechanisches Kunstwerk weiset in dem Mechanismus des Ganzen sowohl, als in der Struktur der einzelnen Theile, den Stempel der Besonnenheit, das Bewußtseyn auf; aber man nennt es eine Maschine und stellet es tief unter das eigentliche Kunstwerk.

§. 34. Was den Stempel von Absicht und Endzweck an der Stirne trägt, mag durch seine Zweck=

mäßigkeit und Nützlichkeit noch so sehr gefallen, ein ästhetisches Vergnügen wird es nie gewähren. Das eigentliche Kunstwerk muß sich selbst zum Zwecke haben, bloß um seiner selbst willen vorhanden seyn. Dieses wird aber in der Kunst nur in soferne möglich seyn, als der Künstler bey der Produktion seines Werkes einer innern Nothwendigkeit folget, die ihn, unabhängig von Ansicht und Endzweck, wie instinktartig treibet. Die Freyheit des Künstlers muß mit innerer Nothwendigkeit verbunden, die Freyheit mit der Nothwendigkeit eins seyn; was das Beyspiel der wahren Künstler bestättiget. Der wahre Künstler wird jedesmal durch einen unwiderstehlichen Trieb seiner Seele genöthigt, ein Werk hervorzubringen, und in der Hervorbringung desselben befriedigt er nur einen innern Drang seiner Natur.

§. 35. Das Kunstwerk muß mit Bewußtseyn hervorgebracht seyn, doch darf es selbsten nicht als aus dem Bewußtseyn, aus dem bewußten, durch Selbstthätigkeit erworbenen oder gelernten, Wissen entstanden erscheinen; sonst erwecket es in uns den Gedanken der Anstrengung und der Mühe; wir empfinden diese Mühe nach, und der Werth des Werkes sinket.

Sehr treffend ist in dieser Hinsicht die Forderung, welche Kant an jedes schöne Kunstwerk macht. Jedes schöne Kunstprodukt, sagt er, muß Kunstprodukt seyn, aber als Naturprodukt erscheinen. Die Natur nämlich bringt ihre Produkte von selbst und ohne mühsame Kunst hervor: nirgends läßt ein Naturwerk

die Regel durchblicken, nach welcher es hervorgebracht worden ist; ja die Regeln, nach welchen die Natur ihre Werke erzeugt, sind von einem heiligen Dunkel umhüllt. Diesen Charakter der Natur verlangen wir auch für die Kunst. Jedes schöne Kunstprodukt muß erscheinen wie von selbst entstanden, es muß zwar nach Regeln geordnet seyn, doch darf es die Regeln nicht durchschimmern lassen, nach welchen es hervorgebracht worden ist: es muß Kunstprodukt seyn, aber als Naturprodukt erscheinen.

In welch schönem Bilde haben dieses die Griechen ausgedrückt, indem sie die Aphrodite aus dem Meere entstehen ließen, so wie die Minerva geharnischt aus dem Haupte des Jupiters hervorsprang?

§. 36. Die Kunst wird das Ansehen der Natur haben, oder das Kunstwerk wird nach Regeln hervorgebracht seyn, die Regeln aber nicht durchblicken lassen, nach welchen es hervorgebracht worden ist, nur in dem Falle, wenn die Kunst (Seele des Künstlers) ihre Regeln auf ähnliche Art, wie die Natur, besitzet. Die Natur aber besitzet die Regeln, nach welchen sie ihre Werke hervorbringt, auf lebendige und werkthätige Weise. Die Biene hat die Regeln der Architektur nicht durch belehrende Mittheilung empfangen, sondern sie wurde als Meisterinn in dieser Kunst geboren, es ist eine lebendige Erkenntniß, ein angestammtes Wissen, welches sie instinktartig in ihrem Baue führet und leitet, sie selbsten ist gleichsam nur das Organ, dessen sich die in ihr werkthätige Wisseuschaft der Architektur bedie-

bedienet. Und so wird auch nur da, wo diese werkthätige Wissenschaft, dieses angestammte Wissen wirket, die Kunst das Ansehen der Natur haben, da im Gegentheile, wo dieses fehlet, ihren Werken das Gepräge mangeln wird, wodurch sie Naturwerken ähnlich erscheinen.

Eben so wahr als schön sagt daher Klopstock von dem wahren Dichter:

Bürdet ihr nicht Satzungen auf dem geweihten
Dichter? erhebt zu Gesetz sie? und dem Künstler
Ward doch selbst kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.
Lernt: die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm.
Thoren! er kennt's, und sich selbst streng ist er Thäter.

§. 37. Von der Seele des Künstlers muß demnach die Kunst selbst Besitz genommen haben, oder die Wissenschaft seiner Kunst muß ihm angestammet seyn, wenn er etwas Großes, etwas Vortreffliches wirken soll: was auch durch das Beyspiel der Künstler bestättigt wird.

Kein Künstler hat die Muse in seiner Gewalt, sie steht über seine Macht und Willkühr erhaben. In der Stunde der Begeisterung folget der Künstler einer innern Nothwendigkeit und wird wie von einem Instinkte getrieben, und unter seiner Hand fügen sich die Theile des Werkes wie von selbsten zu einem schönen Ganzen zusammen: nach dem Momente der Begeisterung ruft der Künstler umsonst die Muse an, und aller Reflexion auf gegebene Kunstregeln ohngeachtet ent-

steht das Gezwungene, das Unnatürliche, das Harte. Was wir aber auf gelernte, auf erworbene Weise besitzen, darüber herrschen wir mit unumschränkter Macht des Geistes: nur was von uns selbst Besitz genommen hat, steht über unsere Macht erhaben und hat uns gleichsam zu seinem Willenlosen Organe gemacht.

§. 38. Die Form allein verleiht dem Kunstwerke nur einen artistischen Werth: die Form wird erst schön durch den Gedanken, der sie belebet. Schönheit ist nur da, wo Wesen und Form, Sinnliches und Unsinnliches einander nicht nur berühren, sondern sich innigst vereinigen, in eins zusammenschmelzen. Die Form ist nur Körper des Gedankens, und der Gedanke die Seele dieses Körpers: je mehr sich beyde zu einem harmonischen Ganzen umschlingen, desto vortrefflicher ist das Werk. In der Seele des Künstlers muß demnach, mit der schaffenden Wissenschaft, auch ein großer an ästhetischen Ideen reicher Geist, mit der Kunst, im engsten Sinne des Wortes, auch Poesie auf das innigste verschmolzen seyn; die Kraft, welche Ideen erfaßt, und die, welche sie versinnlicht darstellt, müssen sich in dem Künstler zu einem lebendigen Ganzen durchdringen. Poesie ohne Kunst erscheint als rohe Naturkraft, an der sich niemand ergötzen kann, und Kunst ohne Poesie als ein Prinzip inhaltleerer Formen.

§. 39. Gleich der Kunst stehet aber auch die Poesie über alle fremde Gesetzgebung erhaben, und durch Lehre und Nachahmung unerreichbar. Geistreiche Ideen hervorzubringen kann nicht erstudiret, nicht erkauft, nicht andern abgelernt werden: wo diese Kraft

ursprünglich nicht ist, kann der Mangel derselben auf keine Weise ersetzt werden. Horaz sagt:

Cui vim natura negavit
Sudet multum frustraque laboret.

Es ist ein heiliger Odem aus fremden Landen herüber, man fühlet seine allbelebende, allbefruchtende Wärme, wenn er wehet, aber niemand weiß, woher er kömmt. Kein Künstler kann darum die Art und Weise mit Klarheit bestimmen, wie sich die Ideen seiner Seele vor- und zusammenfanden; die Ideen sind von ihm mehr gefunden, als erfunden, sie haben sich ihm wie von selbst dargebothen. Daher kömmt es auch, daß kein Künstler durch Unterricht gebildet werden kann, und diese Lehre ist nicht neu, sondern schon längstens in dem Satze ausgesprochen:

Poeta non fit, sed nascitur.

Jeder Künstler aber ist Dichter, durch welches Organ er auch zu uns spräche.

§. 40. Der Künstler erzeuget sein Werk mit freyer Selbstbestimmung, aber die Freyheit ist ihm auch zugleich die höchste Nothwendigkeit. — Der Künstler schaffet sein Werk mit der größten Besonnenheit, er hat Bewußtseyn über sein Thun, weis um sein Produziren, und doch schaffet er es zugleich auf bewußtlose Weise. Die Ideen, welche er darstellt, sind von ihm nicht sowohl erfunden, als gefunden, sie bieten sich seiner Seele unmittelbar und von selbsten dar. Und der Griffel, die Feder, der Meisel, den er führt,

um schaffend die innere Anschauung zu einer äußern zu machen, wird wie von einer unsichtbaren Macht geleitet, und mit jeder Bewegung der Hand sieht er einen neuen Zug der Schönheit an seinem Werke entstehen. Unter seinen Händen fügen sich die Theile zu einem Ganzen, wie nach den Tönen von Amphions Leyer die Steine sich zu Mauern und Wohnungen gestalteten.

Es ist ein angestammtes Wissen, welches hierin den Künstler wie instinktartig und doch mit der höchsten Klarheit führet. — Aber dieses Wissen muß in dem Künstler auf geistige Weise angereget, und durch Selbstthätigkeit in reger Lebendigkeit erhalten werden, wodurch es sich wieder als Wissen des Geistes ankündiget. So ließ Apelles keinen Tag ohne einen Strich seines Zauberpinsels vergehen.

§. 41. Was also zwischen Natur und Intelligenz getheilt ist, sehen wir in der Seele des Künstlers in Eins verschmolzen, den Gegensatz zwischen Natur und Intelligenz ausgeglichen, die aufgehobene Einheit beyder in der Kunst wieder hergestellt; darum auch die Werke der Kunst weder als Erzeugnisse eines freywilligen Thuns, noch als Produkte einer blindwirkenden Ursache begriffen werden können. Und so offenbart die Kunst das Wesen Gottes auf ausgezeichnete Weise und beweiset ihr höheres Geschlecht, ihre Abkunft vom Himmel, ihre Einheit und Gemeinschaft mit Gott. Zwar ist auch die Kraft, welche in der Natur waltet, und jene, welche sich in dem Geiste wirksam zeiget, Offenbarung des Göttlichen; doch in

ihnen leuchtet der göttliche Geist nur in einzelnen Blitzen, nirgends aber, als nur in der Kunst, tritt er als die volle Sonne hervor; es sind nur einzelne Zuckungen, durch welche sich uns dieser Geist in dem Reiche der Natur und der Intelligenz ankündigt, nur in der Kunst allein zeigt er sich uns in der ungeschwächten Fülle seines Lebens.

§. 42. In der Kunst hat sich der ewige Geist — welcher unter den Formen der Natur und Intelligenz die Einheit seines Wesens gleichsam aufgeschlossen und entfaltet hat — so zu sagen, selbst wiederholt, seine Wiedergeburt gefeyert. Es ist die unmittelbarste, wie die vollkommenste Erscheinung des Göttlichen, was in der Seele des Künstlers wirksam ist und das Ausserordentliche schaffet. Die menschlichen Künstler sind, so zu sagen, Werkzeuge, Hand und Pinsel, die der ewige Geist selbst führt, um mit Flammenzügen sein würdiges Abbild zu entwerfen. Daher erscheinet auch kein wahrhaftes Kunstwerk als Menschenwerk, sondern scheinet wie von dem Himmel auf die Erde gebracht zu seyn, und ein Kunstwerk sinket am Werthe, so bald es an eine menschliche Abkunft erinnert; das wahre Kunstwerk muß erscheinen als Offenbarung eines vom göttlichen Hauche begeisterten Gemüthes.

Deßwegen hat man seit den ältesten Zeiten von der Würde und Heiligkeit der Kunst geredet; deßwegen haben die Griechen die Künstler als die weisesten Menschen, als Söhne und Lieblinge der Götter verehrt. Darum haben die Alten, um die Entstehung des Kunstwerkes aus dem Geiste des Künstlers zu er-

klären, eine Inspiration durch ein höheres Wesen — Genius, Θειον — angenommen.

Der Dichter ruft die Gottheiten:

„Singe den Zorn, o Göttinn! des Pelleiaden Achilleus.

Homer.

Und schreibt sein Werk der Muse zu:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Ovidius.

„Welcher Macht des Gebeth's von unsträflichen Lippen,
Welchem sanften, unschuldigen Zittern der Brust wird gegeben,
Daß die Himmlische ihn in stillen Nächten besuchet,
Oder bey einsamen Quellen verschwiegene Worte zu ihm haucht?

Bodmer.

§. 43. Die in dem Künstler produktive Kraft, diese unmittelbarste Erscheinung des Göttlichen im Menschen, welche das Ausserordentliche schaffet, wird mit dem Namen „Genie" bezeichnet, von Genius, welchem, nach dem Sinne der Alten, die Dichter dienten, und von dem sie inspirirt wurden; andere leiten den Namen her von Genius, dem Schutzgeiste, der das Kind bey seiner Geburt mit Gaben ausstattet, in dem Sinne Klopstocks:

Wen des Genius Blick, als er gebohren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah,
Wen, als Knaben, ihr einst Smintheus Anakreons
Fabelhafte Gespielinnen,
Dichtrische Tauben umflogt u. s. w.

§. 44. Das Genie ist also die aus einem großartigen, göttlichen Instinkte schaffende Kraft im Künstler, welche Ideen nicht nur lebendig erfaßt, sondern auch schaffend diese innere Anschauung zu einer äußern macht, die Ideen auch versinnlicht darstellt, die innigste Durchdringung von Wesen und Form, von Kunst und Poesie.

Nach Kant giebt das Genie nur den Stoff zu dem Kunstwerke, und dieser Stoff muß erst von der Kunst in die schöne Form gebracht werden. — Allerdings haben an jedem wahren Kunstwerke Kunst und Poesie Antheil; doch darf in dem Kunstwerke selbsten keine von beyden vor der andern bemerkbar und unterscheidbar seyn, sonst sinket der Werth des Werkes, das Ganze muß erscheinen als aus einem Guße hervorgegangen, zumal und wie mit einem Hauche geschaffen. Diese Aufgabe aber wird in einem Kunstwerke nur in soferne gelöset werden, als beyde, Kunst und Poesie, in der Seele des schaffenden Künstlers in Eins zusammenfließen, Eins sind; und diese lebendige Einheit von Kunst und Poesie ist eben das, was man Genie nennt.

§. 45. Das Genie beruhet nach der Ansicht neuerer Kunstlehrer auf Phantasie, Gefühl u. s. w. Die Phantasie schaffet den Stoff und giebt ihm eine Form nach dem Urbilde, welches sie bewahrt, oder scherzend von der Natur entlehnt, das Gefühl theilt der Form Leben mit aus seiner eigenen Fülle ꝛc. Wohl: nur hüte mau sich vor dem Gedanken, als wenn Phantasie, Gefühl ꝛc. in ihrem Nebeneinander-

seyn das Genie begründeten. Das Genie ist die lebendige Einheit dieser selbst, in ihm ist alles, Phantasie, Gefühl ꝛc. wie in einem Brennpunkte versammelt, es fasset alle diese aber auf ungetrennte Weise in sich, und enthält alle in gleicher Unendlichkeit.

Nach Kant muß dem Genie Geschmack beigegeben seyn, der es, wie üppiges Gewächs, gesittet macht. — Das Geschmacklose hat keinen Anspruch auf Schönheit, das Genie in seiner Trennung von dem Geschmacke wird nichts Schönes wirken; aber der Geschmack kömmt nicht als Disciplin des Genie's hinzu, sondern ist ursprünglich schon in demselben. Das Genie darf nicht als üppiges Gewächs angesehen werden, welches erst durch das Messer des Geschmackes beschnitten werden muß, damit es gefalle; das Genie hat das Maaß schon in sich selbsten. Es ist keine Einschränkung, welche das Genie von dem Geschmacke leidet, sondern ein Maaß, welches das Genie sich selbst auferlegt, und worin es als eine wahrhaft-sinnige Kraft erscheint. Es ist nur Genie, in wieferne es die lebendige Gesetzmäßigkeit ist, die wir in der Natur, oder vielmehr in Gott anschauen.

§. 46. Das Genie kann nicht durch Unterricht angebildet werden, es kann nicht als Geschicklichkeit durch Anstrengung erworben, noch wie Wissenschaft durch Fleiß erlernt werden. Herder sagt, das Genie kann weder erkauft, noch erbettelt, noch erarbeitet werden. Wahrhaft schöne Kunstwerke hervorzubringen, kann nicht durch Vorschriften erlernt werden, wenn sie auch noch so vollständig und umfassend

wären. Das Genie ist Begeisterung des menschlichen Gemüthes durch göttlichen Hauch, Einsenkung einer göttlichen Idee in die menschliche Seele, das in dem Künstler erscheinende Unendliche selbsten. Wo diese Kraft ursprünglich nicht ist, kann sie auf keine Weise angebildet werden. Das Genie ist angebohren, Geschenk der Gottheit. Genium est, quod una genitur nobiscum, in cujus tutela vivimus nati. Ingenium ingenitum est.

§. 47. Wie das Genie von der einen Seite dem Lernen, so ist es von der andern der Nachahmung entgegengesetzt.

Das Genie erzeuget sein Werk aus der innern Fülle seines eigenen Wesens und gestattet uns dadurch gleichsam einen Blick in sein Innerstes. Sein Werk ist ein Theil seines eigenen Selbst. Das Genie schaffet und stellet in diesem Schaffen sich selbst dar. Genius gignit, sui similis paritur. — Das Genie nämlich schaffet aus einem innern, unwiderstehlichen Drange, es wird zur Hervorbringung seines Werkes von einem unwiderstehlichen Instinkte angetrieben, und befriedigt in dieser Produktion nur einen Trieb seiner Natur; Nachahmung ferner setzt Bewußtseyn des Nachzuahmenden und Reflexion auf dasselbe voraus; das Genie weiß aber selbsten nicht, wie es das Ausserordentliche schafft. Es hat zwar Bewußtseyn über sein Thun, es weiß um sein Produziren, aber sein Werk selbst entspringt nicht aus diesem Bewußtseyn, aus einem bewußten Wissen, es wird, wie von höhern Mächten, eingegeben.

§. 48. Darum nennt Kant das Genie die musterhafte Originalität eines Talentes in Hervorbringung gewisser Werke. — Das Genie erzeuget sein Werk aus der innern Fülle seines Wesens, es beweiset sich in seinen Produktionen als eine aus sich selbst schöpfende und schaffende Kraft; was es also erzeuget, ist da, weder durch Nachahmung, noch durch Wiederherstellung des schon Gewesenen, sondern aus der Fülle seines eigenen Wesens entsprungen — original.

Und jedes Genie unterscheidet sich von dem andern wieder durch charakteristische Eigenthümlichkeiten; anderst erscheint es im Michael Angelo, und anderst im Raphael, anderst in Tizian, und anderst in Korreggio. Die unendliche Produktivität, die wir in dem Genie anschauen, ist in jedem auf eigene Weise individualisirt, indem das Wesen des Unendlichen eben darin besteht, daß es sich auf unendlich vielfache und mannigfaltige Weise offenbare.

§. 49. Obgleich aber das Genie sein Gesetz in sich selbsten enthält, unabhängig von fremden Vorschriften ist, und aus sich selbsten schöpfet und schaffet; so bedarf es doch der Erweckung seiner Wirksamkeit, wie der in den Schooß der mütterlichen Erde gelegte Same der Einwirkung der Sonnenstrahlen bedarf, um sich zur Blume zu entfalten. Diese Erweckung geschieht aber vorzüglich durch die Betrachtung der Werke anderer ihm verwandter Genie's. Wie ein philosophischer Denker den andern ergreift, so erwecket ein Kunstgenie durch seine Werke das an=

dere und belebet und befähiget es zur Produktion ähnlicher Werke. Das Genie nämlich schlummert anfänglich in der Seele des Künstlers, ist sich seiner selbst unbewußt und verrathet sein Daseyn nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher die junge Seele des Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke hingezogen wird. Begegnet das schlummernde Genie in einem Kunstwerke einer ihm befreundeten und verwandten Kunstseele, so wird es von ihr, wie von einer magischen Kraft, ergriffen und aus seinem Schlummer zu einem freudigen und segenvollen Leben aufgeregt. Die Geschichte erzählt, Raphael habe den Michael Angelo belauschet, als er in der Syxtinischen Kapelle an der Schöpfungsgeschichte mahlte, hier habe ihn das Bild von Gott dem Vater, wie ein Blitzstrahl, getroffen, und den in ihm glimmenden Funken des Genie's zu einer lichten Flamme angefacht.

* Die musterhaften Kunstwerke bleiben daher mehr, als alle Regeln und Nachrichten, ein Mittel, die schönen Künste fortzupflanzen, indem die Betrachtung der Kunstwerke andere, die die Natur eben so, wie ihre Urheber, begabt hat, in eine Stimmung versetzet, die sie fähig macht, ähnliche Werke hervorzubringen.

§. 50. Der Zustand des Genies, wo dasselbe im Kunstgefühle schwelget, um durch Hervorbringung eines Werkes, welches der Ewigkeit angehört, einen unwiderstehlichen Trieb seiner Selbst zu befriedigen, dieser Zustand heißt die Begeisterung des Künstlers, sie der Zustand der Wirksamkeit des Genie's.

In diesem Zustande wirket der Künstler nicht frey, sondern er folget einer innern Nothwendigkeit, die ihn wie instinktartig treibet und leitet, bey einem von heiligen Gefühlen durchglühten Gemüthe, die entweder freundliche, einnehmende Sanftheit — Verklärung — über das Antlitz des Künstlers verbreiten, oder wildes Feuer aus seinen Blicken sprühend machen. Es sah jemand den Michael Angelo, als er eben in Begeisterung an einem Marmorbilde arbeitete, in dem Blicke des Künstlers war etwas Wildes. Darum haben auch die Alten in dem Zustande der Begeisterung den der Inspiration, der Einwirkung übermenschlicher Wesen, gesehen. Der Künstler war in diesem Zustande nach ihrer Meynung von einem göttlichen Hauche angeweht, Numine inflatus.

§. 51. Wie der göttliche Geist unabhängig von den Verhältnissen des Raumes und der Zeit ist, so gehen auch in der Seele des begeisterten Künstlers diese Verhältnisse unter. Alles liegt dem begeisterten Künstler gleich nahe, alles schwebet ihm in unmittelbarer Gegenwart vor, der Dichter wird zum Seher. Vates. — So höret Horaz den Neureus alle Greuel des trojanischen Krieges vorhersagen. —

Eine dem Künstler selbst verborgene Ader ist in ihm geöffnet, geistreiche Ideen entquellen ihr in Fülle und Uebermaaß. Und der Pinsel des Mahlers, der Meisel des Bildhauers, und die Feder des Dichters sind nicht schnell genug, das äußerlich zu machen, was sich in ihrer Seele vor- und zusammenfindet: und jedes Wort ist ausdrucksvoll, jeder Strich

kräftig. Nichts wird nach dem Winkelmaaße der Schulregeln abgemessen, nichts nach einem steifen Leitfaden aneinander gereiht, alles folget Schlag auf Schlag, alles fließet aus der Seele des Künstlers im ununterbrochenen Strom: und der Künstler erkennt an seinem Werke, wenn es vollendet ist, daß alles wahr, alles gut, alles schön ist.

§. 52. Ohne Begeisterung ist kein wahres Kunstwerk denkbar. Die Begeisterung nämlich bezeichnet den Zustand der Wirksamkeit des Genie's — das Genie aber ist die Seele der Kunst, jedes Kunstwerk muß, um auf diesen Namen verdienten Anspruch zu haben, Frucht des Genies seyn. Das mechanische Talent, welches nach Regeln gebildet wird, bringet sein Werk mit kaltem Bewußtseyn dieser Regeln hervor; hier ist nüchterne Reflexion und kalte Besinnung das erste Gesetz des Künstlers. Aber auch alles Verstandes ohngeachtet, der aus einem solchen Werke hervorleuchten mag, bleibt es weit hinter dem eigentlichen Kunstprodukte — Genieprodukte — zurück: unverkennbar sind an ihm die Spuren der überlegten Veranstaltung, der kalten Reflexion, der steifen Regelmäßigkeit der Kunst, nirgends ist ein Funke des ätherischen Feuers, das uns entweder mit der Gewalt eines wüthenden Stromes mit sich fortreißet, oder als eine sanft schmelzende Gluth unsere ganze Seele in Zärtlichkeit zerfließen macht. Das wahre Kunstwerk muß in glühender Liebe empfangen, und in glühender Liebe gebohren werden. Der Künstler muß von einer höhern Macht sich ergriffen fühlen,

wenn sein Werk schön seyn soll: er muß in der Stimmung sich befinden, in welcher Horaz ausrief:

Quo me, Bacche, rapis tui
Plenum? quae nemora, et quos agor
in specus,
Velox mente nova? etc.

§. 53. Wegen der Verbindung des Künstlers mit der Welt, und seiner Abhängigkeit von den Verhältnissen derselben ist auch die Kunst der Macht äußerer Einflüsse mehr oder weniger unterworfen. Vorzüglich ist es der Geist der Religion, der Genius des Zeitalters, der Nation u. s. w., welcher in dem Charakter der Kunst und ihren Werken eine Modifikation bewirket, eine gewisse Eigenthümlichkeit setzet. Es ist dies gleichsam die Brechung, welche das himmlische Licht bey seiner Einsenkung in die irdische Atmosphäre erleidet.

Die eigentliche Begeisterung der Kunst ist die Religion. Die Geschichte erzählet uns, daß nur Kunst da ist, wo religiöser Glaube herrscht. An der Spitze der Kunstwerke stehen die der Griechen, vorzüglich ihre Werke der plastischen Kunst: aber die griechischen Künstler haben, so lange sie an ihren Götterstatuen arbeiteten, an diese Gottheiten geglaubt. Ja, die griechische Kunst hatte in ihrem goldenen Zeitalter eine religiöse Richtung. In dem Tempel herrschte die Gottheit in der ganzen Glorie ihrer Gestalt, und ihre Geschichte diente in den Basreliefs der Wände und Frinse von innen und aussen zur Verherrlichung des Götterbildes.

Neben den griechischen Künstlern stehen die hebräischen, neben einem Pindar stehet David; die hebräische Poesie aber war durchaus religiös.

Auch die christliche Kunst gieng aus der Religion hervor. Ihre schönsten Blüthen trieb sie in den Gefilden Italiens, dem Lande der Religion und des Glaubens. Welcher Dichter der neuern Zeit mißt sich mit Dante? und er stellte in seiner divina Comoedia eine Reise an durch Himmel, Hölle und Fegfeuer. Das erste Gemählde in der neuern Kunst ist ein jüngstes Gericht von Michael Angelo, dann kömmt Raphaels Madonna. In der Baukunst sind die ersten Werke die alten Dome gewesen. Welche Hoffnungen können wir daher von unserm Zeitalter für die Kunst schöpfen, da ihm das religiöse Prinzip, die eigentliche Begeisterung der Kunst, fehlt?

§. 54. Doch die Religion trägt nicht nur zur Belebung und Begeisterung der Kunst bey, sondern sie präget ihr auch einen ganz eigenthümlichen Charakter ein, wovon der Gegensatz der antiken und modernen oder der griechischen und christlichen Kunst zeuget. Zwar ist die Kunst, ihrem Wesen nach, eins und unveränderlich, doch in Hinsicht der Art ihrer Offenbarung, oder in Hinsicht ihrer Darstellung ist eine Verschiedenheit, ein Gegensatz denkbar. Die Kunst nemlich huldiget entweder mehr dem Realen, der Natur und dem Natürlichen — Realismus der Kunst — oder mehr dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen — Idealismus der Kunst. — Dadurch entsteht ein schneidender Gegensatz in der

Kunstwelt, wie ihn die antike und moderne oder die griechische und christliche Kunst aufweiset.

Die griechische Kunst huldiget dem Realen, der Natur und dem Natürlichen, ihr Charakter ist Naivetät. Nicht nur gehöret das Sujet der griechischen Kunst der realen Welt an, sondern auch ihre Darstellung ist durchaus real, objektiv. Bey der Darstellung seines Gegenstandes blicket der griechische Künstler heiter in die Welt hinein und freuet sich seiner Kraft, er ergreifet den Gegenstand, wie er an sich ist, und schwelget dabey in dem Kunstgefühle; aber ohne zu schwärmen und in Gefühle zu zerfließen. Daher die Klarheit, Bestimmtheit und Harmonie, wodurch sich die griechischen Kunstwerke empfehlen; denn es ist immer nur die Sache, die zu uns spricht, nicht der Dichter, der in seinem Werke völlig unsichtbar ist. Die christliche Kunst huldiget dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen, ihr Charakter ist Sentimentalität, daher das Dunkle und Geheimnißvolle und Unbestimmte in derselben. Das moderne Lied ertönt von einer schwärmerischen, romanntischen Liebe, von einer unendlichen Sehnsucht, unaussprechlichen Seligkeit, grenzenloser Resignation. Oder der Dichter singet von Engeln, Heiligen, dem Unendlichen selbsten, auch von Reliquien, von Kreutzen, Glocken etc. und dabey versenkt er sich in eine düstere Betrachtung seiner selbsten, brütet über Gefühle, oder zerfließet in schwärmerischen Empfindungen, ist schwärmerisch entzückt u. s. w.

§. 55.

§. 55. Ein anderer ist also der Genius der griechischen, und ein anderer jener der christlichen; und der Grund hievon liegt in dem verschiedenen Geiste der Religion der Griechen und Christen.

Die griechische Religion wußte nichts von einem Gegensatze des Endlichen und Unendlichen, des Irdischen und Ueberirdischen; ihr Ueberirdisches war nur eine Steigerung des Irdischen; ihre Götter waren sogar den Schwachheiten der Menschen unterworfen. Die griechische Religion wußte nichts von einer Trennung des Natürlichen und Göttlichen. Den Griechen war die Natur unmittelbar und an sich selbst göttlich; ihre Götter waren nicht ausser- und übernatürlich, sie waren die personificirten Kräfte der Natur selbst. Die Griechen schauten das Unendliche in der Natur oder als Natur an; ihre Götterlehre gieng aus einer begeisterten Naturanschauung hervor. Das Aeußere, das Reale und was damit in Beziehung stehet, hatte darum für die Griechen die höchste Bedeutung und Realität. — Die Religion der Griechen war bloß äußerlich objektiv und bestand nur in Zeremonien und Opfern, sie wußte nichts von einer Verehrung Gottes im Geiste und in der Wahrheit. Ihr Gottesdienst war verschönerte Sinnlichkeit, ihre Religionsfeste waren voll Freude, man tanzte dabey in den Tempeln, alles war hier schön und fröhlich. Die Stimmung des griechischen Gemüthes war darum Freudigkeit, Hingabe und freye Auflösung in die heitere Natur, deren Kräfte selbst Götter waren; ein heiterer, freyer Sinn, eine fröhliche Seele.

Aber die Sonne der christlichen Religion gieng auf, und vor ihrem Lichte wichen nicht nur die Götter aus der Natur zurück, sondern es eröffnete sich auch vor unsern Blicken eine unermeßliche Kluft zwischen dem Endlichen und Unendlichen, dem Irdischen und dem Ueberirdischen. Das Endliche, Irdische ist nach der christlichen Religion ohne alle Bedeutung und Realität, und erlangt nur dadurch einen Werth, daß es dem Unendlichen aufgeopfert wird. Alles irdische Glück ist eitel, ein vorübergehender Traum, Trug, Täuschung, und darum kein begehrenswerther Gegenstand für den Menschen. Das wahre Ziel unseres Strebens steht jenseits dieser Welt, ist die Wiedervereinigung mit Gott, von welchem der Mensch durch die Sünde abgefallen ist. Nur dort, jenseits der irdischen Welt, ist unsere eigentliche Heimath, der wahre Ort unserer Bestimmung, unser Vaterland, dieses Leben ist nur Vorbereitung zu einem höhern, diese Welt die Fremde, wir hienieden Wanderer; daher die Zurückziehung des christlichen Gemüthes von der irdischen Welt auf sich selbst, und die stete Richtung desselben hin auf das Universum. — Die christliche Religion ist durchaus innerlich, subjektiv und lebet in dem Gemüthe. Nur der, welcher allen zeitlichen Verhältnissen, aller zeitlichen Liebe abzusterben vermag, lebet im Reiche Gottes; daher die Erhebung des Gemüthes über alles Irdische, die Verläugnung seiner selbst, die Kreutzigung seines Fleisches, die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die Versenkung des Gemüthes in das Gefühl des Unendlichen u. s. w. Das Leben des Christen wurde durchaus

innerlich und geistig, in mystische, den Griechen unbekannte, Gefühle aufgelöst. Ja, das ganze Gefühlsystem des Christen erhielt durch den ätherischen Hauch der christlichen Religion eine mildere Farbe, einen sanftern Charakter. Die Freundschaft, welche Anfangs kräftig war und aufopfernd, wurde durch das Christenthum sanft, schwärmerisch entzückt, der Schmerz, welcher tobend war oder verzweiflungsvoll, wurde mild und Gott ergeben, die Liebe, welche sinnlich war und genießend, wurde romantisch, in der Anbethung ihr Vergnügen und ihre Beruhigung findend u. s. w.

§. 56. Wie der Geist der Religion auf den Charakter der Kunst entschiedenen Einfluß hat, so, daß nach Verschiedenheit desselben verschiedene Sphären der Kunst sich bilden, so hat auch der Genius der Nationen, der Genius des Zeitalters, jeder wieder auf seine Weise, bestimmte Eigenthümlichkeiten in der Kunst zur Folge, welche man unter dem Namen National-Styl, Styl des Zeitalters zusammenfasset. Kein Künstler kann die Nation verbergen, welcher er angehört, und so kann er auch das Zeitalter nicht verläugnen, in dem er lebt. Der Menschengeist nämlich stehet dem Einflusse der Umgebungen blos, ist dem Einflusse der allgemeinen Denk- und Sinnesart unterworfen; mit ihm aber ist der Genius der Kunst in die innigste Verbindung gesetzt.

Auch die Individualität des Menschengeistes im Künstler präget seinen Werken einen eigenthümlichen,

einen individuellen Charakter ein. Die Eigenthümlichkeit in der Kunst, in wieferne sie von der Individualität, von der Subjektivität des Künstlers abhängt, heißt Manier. Zwar sollte man bey jedem vollkommenen Kunstwerke nie den Künstler und sein Verfahren wahrnehmen; doch ist die Manier keine Unvollkommenheit in der Kunst, so lange sie nicht die Aufmerksamkeit von dem Gegenstande ab- und auf die Kunst und den Künstler hinlenket; in diesem Falle aber wird sie fehlerhaft, es entsteht das Manierte. Maniert sind z. B. die Kupferstiche des Claudius Melan, welcher nur mit parallelen Strichen arbeitete, die von einem Punkte aus als Schneckenlinien im Kreise herumlaufen.

§. 57. Aus dem Unendlichen kann nur Unendliches stammen; die Kunst aber ist die unmittelbarste und vollkommenste Erscheinung des Unendlichen; jedes wahrhafte Kunstwerk muß darum Offenbarung des Unendlichen seyn. Daher ist auch das Gefühl der Lust, in welches wir bey der Betrachtung eines wahrhaft schönen Kunstwerkes versetzet werden, unendlicher Art: wir werden gleichsam dem Boden der irdischen Welt entrücket und in den Aether höherer Regionen erhoben. — In welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel mahltest? fragte ein Papst den Guido Reni.

Siehst du, ruft ein großer Kunstkenner, bey Raphaels Verklärung Christi, auf, siehst du die Verklärung des großen Gottessohns, der in strahlender Herrlichkeit erst seinen Geliebten, und dann

nach Jahrhunderten auch Sanzio Urbino erschien, der im getroffensten Konterfey diese Erscheinung den Menschen gab; siehst du dort die überirdischen, unschuldigen, erhabenen Wesen hinschweben, mit dem frommen, sittsamen Blicke, mit der heiligen Grazie, die unsere Kniee beugen und das Auge niederschlagen macht.

Alles Schöne ist ein Ausdruck einer Idee der Gottheit, sagt Plato, und A. W. Schlegel: der ist ein Dichter, der die unsichtbare Gottheit nicht nur entdecket, sondern sie auch andern zu offenbaren weis in sinnlich-wahrnehmbaren Formen.

§. 58. Doch das Unendliche kann nicht an und für sich selbsten, d. h. in seiner unergründlichen Tiefe, in seiner ursprünglichen Unbegrenztheit durch die Kunst dargestellt werden; denn die Kunst bildet für die Anschauung, die Anschauung aber, sowohl die der Sinne, als jener der Einbildungskraft, bezieht sich immer nur auf ein Besonderes, Bestimmtes — Endliches —: die Kunst vermag daher Kraft der Natur ihres Wesens das Unendliche nur im Besondern, Bestimmten oder im Endlichen darzustellen. Begrenztheit von der einen und ungetheilte Absolutheit von der andern Seite ist das allgemeine Gesetz aller Kunst und Kunstbildung.

Der Künstler kann nur ein Besonderes, Bestimmtes darstellen; dieses aber muß er verklären zum Bilde des Unendlichen, vollenden bis zur Erscheinung des Unendlichen in ihm: wie es in der Verklärung Christi von Raphael erreichet ist, deren Gestalten

man nicht anschauen kann, ohne seine Knie zu beugen und seine Augen voll Ehrfurcht niederzuschlagen.

§. 59. Das Besondere, Bestimmte, in wieferne es vollendet ist, bis zur Erscheinung des Unendlichen in ihm, Offenbarung des Unendlicheu im Endlichen ist, heißt Urbild, und das in ihm sich Offenbarende, Idee: die Kunst stellet demnach die Urbilder der Dinge dar, ist Sichtbarmachung der Ideen. So erscheinet in Raphaels Madonna das Urbild einer mütterlichen Jungfrau, oder in ihr ist die Idee mütterlicher Jungfräulichkeit sichtbar gemacht.

Wo keine Idee ist, da ist keine Kunst. Die Idee giebt dem Kunstwerke die unendliche Tiefe, die nicht durch Begriffe ergründet werden kann, und die in keinem Kunstwerke vermißt werden darf. Nur in und durch die Ideen stellet das Kunstwerk ein Unendliches, ein Vollendetes Seyn dar: dadurch, daß die Kunst ihren Gegenstand im Urbilde darstellt, hebt sie ihn aus der Zeit heraus, und läßt ihn in seinem reinen Seyn, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.

Was demnach der Philosoph durch die Anstrengung seiner Vernunft zu erreichen strebt, stellet die Kunst in einem eigenen für sich bestehenden Werke dar, die Ideen, die Urbilder der Dinge. Hieraus erkennt man, von welch vorzüglicher Bedeutung die Kunst für den Philosophen seyn muß, indem er in ihr das innere Wesen seiner Wissenschaft wie in einem magischen Spiegel schaut. Durch sie lernt der begeisterte Naturforscher die wahren Urbilder der Dinge

kennen, die er in der Natur nur verworren ausgedruckt findet.

§. 60. Das Besondere, in wieferne es Offenbarung des Unendlichen im Endlichen ist, heißt ein Sinnbild, ein Symbol des Unendlichen. So waren die griechischen Götter Symbole des Unendlichen: denn keiner derselben stellte das Unendliche in seiner Unbegrenztheit dar, sondern jeder nur auf besondere, bestimmte Weise: hier erschien das Unendliche in der Macht, dort in der Würde, hier in der Weisheit, dort in der Huld: Jupiter war ein Personifikat der ernsten Hoheit mit Güte verbunden, Pallas des höchsten Verstandes und der höchsten Weisheit ꝛc. Da nun das Streben aller Kunst dahin gehet, Unendliches und Endliches in Eins zu bilden, oder im Besondern, Endlichen, das Unendliche darzustellen; so ist daher die Kunst gerichtet auf die sinnbildliche Darstellung des Unendlichen, und jedes Kunstwerk muß, um sich als solches zu bewähren, ein Sinnbild des Unendlichen in sich darstellen.

§. 61. Das schaffende Prinzip im Künstler wirket nur seiner selbst willen, nicht eines andern wegen; das wahre Kunstwerk muß darum relationslos seyn, ein in sich geschlossenes Ganzes, welches sich zu Nichts ausser sich verhält, wie Mittel zum Zwecke. Der wahre Künstler folgt einer innern Nothwendigkeit, die ihn, ohne Berücksichtigung eines äusseren Zweckes, wie bewußtlos treibet, und er suchet in der Produktion seines Werkes nichts anderes, als einen unwiderstehlichen Trieb seiner Natur zu befriedigen: das

wahre Kunstwerk hat darum seinen Mittelpunkt und seinen Zweck in sich selbst. Auch das Universum hat seinen Mittelpunkt und seinen Zweck in sich selbst; daher sagt man von dem Künstler, er müsse ein Universum darzustellen vermögen, und nur der, welcher es so weit gebracht habe, wäre ein wahrhafter Künstler.

§. 62. Die Kunst ist also nicht da der Nützlichkeit halber, dieses von der Kunst zu fordern, ist nur einem Zeitalter möglich, welches die Erfindung eines neuen Spinnrades für wichtiger hält, als die eines neuen Weltsystems, welches ökonomische Erfindungen für die höchsten des menschlichen Geistes ausspricht: sie ist nicht da, um den Sinnen zu schmeicheln, die Sinne zu ergötzen: Sinnesvergnügungen von der Kunst zu verlangen, ist nur einem Zeitalter möglich, dessen Prinzip Genuß ist, welches alles nur nach dem Maaßstabe der sinnlichen Lust bemißt, und selbst in sinnlichen Lüsten versunken ist: sie ist nicht da, um Sittlichkeit zu lehren, aber auch nicht, um das Gegentheil derselben zu fördern; sie hat auf Sittlichkeit keine Beziehung.

> Lehret, das ziemet euch wohl, auch wir verehren die Sitte:
> Aber die Muse läßt sich nicht gebiethen von euch.
> Nicht vom Architekt erwart' ich melodische Weisen,
> Und, Moraliste, von dir nicht zu dem Epos den Plan.

§. 63. Obgleich aber die Kunst keine sittliche Tendenz hat, so darf sie doch nichts darstellen, was die sinnliche Begierde erreget. Ja, aus einem vom

göttlichen Geiste ergriffenen Gemüthe können nie Werke entstehen, welche die sinnliche Natur des Menschen anregen, die thierischen Triebe desselben in Bewegung setzen; denn vom Heiligen kann nichts Unheiliges stammen, und es ist eine heilige Weihe, welche der Künstlergeist von oben empfängt. Mit reinem, mit unentweihtem Sinne empfängt und schaffet der wahre Künstler sein Werk, und beweiset dadurch die höhere Abkunft der in ihm schaffenden Kraft.

Mit der Sinnlichkeit sinket die Schönheit des Werkes; denn ein solches Werk trägt an sich die Spuren von der Einmischung des Menschlichen in seine Produktion, ja, es trägt an sich die Mackel von der Einmischung des Thierischen im Menschen in seine Erzeugung. Nur muß man mit lauterm Sinne, mit dem keuschen und unentweihten Sinne der Kunst,* an das Kunstwerk hingehen. Wer diesen Sinn nicht mitbringt, wird überall, nicht in der Kunst allein, Anstößiges finden.

* In der sixtinischen Kapelle zu Rom stellte ein Kardinal, der mit dem Papste diese Kapelle besuchte, aus, daß in dem gemahlten jüngsten Gerichte von Michael Angelo die Menschen nackt wären. Aus Verdruß darüber setzte ihn der Künstler in die Hölle, und selbst der Papst hat ihn, seines Ansuchens ohngeachtet, aus dieser Hölle nicht erlöset.

§. 64. Aus dem, was wir bisher von dem Wesen der Kunst gesagt haben, leuchtet unmittelbar und von selbst ein, daß die Nachahmung der Natur keineswegs als oberstes Prinzip an die Spitze der Kunst gestellt werden könne. Aristoteles war der erste,

der in seiner Poetik von dem Satze ausging, daß die Poesie und alle Formen derselben nur Nachahmungen der Natur wären, und seitdem tönte unzähligmal als Prinzip der Kunst der Satz wieder: Ahme die Natur nach. Unglücklicher Weise aber vergaß man, den Begriff der Natur näher zu bestimmen, was um so nothwendiger gewesen wäre, indem ohne deutliche und bestimmte Kenntniß des Nachzuahmenden weder der Nachahmer einen festen Anhaltpunkt, noch die Kritik einen sichern Maaßstab hat. Und wie vieler Deutungen ist nicht das Wort „Natur“ fähig? Dem Atomistiker ist die Natur ein Aggregat einfacher Körperchen, dem Chemiker eine Mischung homogener Stoffe, dem Oekonomen ein lebendiger Speicher, der ihn mit Früchten versieht, u. s. f.

§. 65. Und worin soll die Nachahmung der Natur bestehen? Man setzte sie anfangs in die Nachbildung dessen, was in der unmittelbaren Wahrnehmung des Gegenstandes gegeben ist.

Et ungues
Exprimet, et molles imitabitur aere capillos.

Doch soll ein Kunstwerk auf diesen Namen Anspruch machen, so muß es ein freyes, ein selbsteigenes Erzeugniß des menschlichen Geistes seyn, es muß Frucht des Genie's seyn: das Genie aber erzeuget sein Werk aus der innern Fülle seines Wesens; es schaffet und stellet in diesem Schaffen sich selbst dar. Das Genie ferner weiset sich als solches nur durch Originalität aus. Es bringet etwas Eigenthümliches hervor, was weder durch Nachahmung, noch durch Wiederherstellung des schon Gewesenen da ist.

Zu dem Geiste kann nur Geist, zu dem Verstande nur Verstand sprechen: nur wo Geist, wo Ideen aus einem Kunstwerke hervorleuchten, wird der Geist von ihm ergriffen und angezogen, und erkennt in ihm ein wahres Kunstwerk. Die Form allein verleihet dem Werke keinen ästhetischen Werth; die Form wird erst schön durch den Gedanken, der sie beseelet. Wollte, sagt Schelling sehr treffend, der Künstler sich mit Bewußtseyn der Natur ganz unterordnen; so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Und jeder wird mit ihm bekennen, daß die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen dem auch nur einigermassen gebildeten Sinne als im höchsten Grade unwahr erscheinen, und auf ihn den Eindruck von Gespenstern machen.

Wenn in der Nachahmung des Wirklichen die Kunstschönheit bestände; so müßten auch die Bilder eckelhafter Naturszenen schön lassen, und zwar um so schöner seyn, je mehr die Wirklichkeit in der Nachahmung erreichet wäre: aber da, wo Eckel entsteht, wird doch wohl nicht Schönheit seyn? neben dem Eckelhaften kann das Schöne nicht bestehen.

Und wenn wir die Gallerien der schönen Kunstwerke durchwandern; so finden wir, daß es gerade die Meisterwerke der Kunst sind, deren Urbilder wir in der gemeinen Natur vermissen. Oder wo sind die Originale, von denen die Gesänge Davids, die Oden Pindars, rc. die Kopieen wären? Man will zwar dieser Bemerkung dadurch begegnen, daß man sagt, diese Dichter hätten ihre eigene Empfindungen nachge-

ahmt: aber die Empfindung ist blos etwas Innerliches; um ein Gedicht zu seyn, muß sie in einer lebendigen, geregelten Rede widertönen; diese muß aber der Geist selbst schaffen. Und wo hat auch je das Urbild von dem olympischen Jupiter, von der Venus Urania, der Minerva auf der Akropolis von Athen dagestanden, wo anderst, als in dem schaffenden Verstande, in dem erhabenen Geiste des Phidias, welcher sie bildete?

§. 66. Durch diese und ähnliche Schwierigkeiten gedrängt, suchte man in der Folge das Prinzip der Kunst näher zu bestimmen und zu begrenzen. Nur schöne Gegenstände der Natur soll die Kunst nachahmen, hieß es jetzt, und auch von diesen nur das Schöne wiedergeben. Man dachte sich nämlich die einzelnen Züge der Schönheit in der Natur zerstreuet, und glaubte dann, zur Hervorbringung eines schönen Kunstwerkes bedürfte es nur der Zusammensetzung dieser zerstreuten Theile des Schönen.

Dadurch wurde mit klaren Worten behauptet, daß in der Natur das Vollkommene mit dem Unvollkommenen, das Schöne mit dem Unschönen gemischt sey. Um aber dann zum Behufe der Nachahmung das Schöne von dem Unschönen in der Natur auszuscheiden, das Mehr= von dem Minderschönen zu trennen, muß dem Künstler nicht schon die Idee der Schönheit klar geworden seyn? Und ist dieses der Fall, wozu bedarf es noch des Aeussern? Es bedarf dann nur der schaffenden Wissenschaft, um die Idee der unsinnlichen Schönheit in sichtbaren Formen darzustellen.

Und geben wir auch für einen Augenblick zu, daß das schöne Kunstwerk durch Zusammensetzung einzelner schöner Theile, die in der Natur zerstreut sind, entstehe; so bleibt noch immer die Frage übrig, wie dann die einzelnen zerstreuten Theile zusammengesetzt werden müssen, damit ein schönes Kunstwerk entstehe? denn was allen diesen einzelnen Theilen in dem Ganzen, woraus sie genommen sind, ihre Bedeutung und Schönheit gab, war gerade ihre Harmonie mit dem Ganzen. Aber auf diese Frage finden wir in dieser Theorie keine Antwort.

Doch aus einer, wie immer zu vollbringenden Zusammensetzung, aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen kann nie ein Werk entstehen, welches auf Schönheit Anspruch machen könnte, indem das, wodurch das Werk schön ist, nicht blose Form ist. Jedem Kunstwerke muß eine Idee zu Grunde liegen, und nur aus der Zusammenstellung seiner Form und aller ihrer Theile mit der unterliegenden Idee gehet die Schönheit des Werkes hervor. — Jedes schöne Kunstwerk ist ein im Geiste empfangenes untheilbares Ganzes. Phidias Zevs, sagt Herder, thronet in freundlicher Majestät. Seine ganze Form ist Eine Idee, Ein zusammenfassender Gedanke. Der Geist, der das Haupt belebet, beweget auch die Locke seines Haares, erfüllet die göttliche Brust und den Bau des Körpers. Dieses und die ähnlichen Gebilde der griechischen Götter, sollen sie aus mehrern andern Gestalten hervorgegriffen und zusammengesetzt worden seyn? Nein: als Götter ste-

hen sie da, jeder nach seinem Charakter und Lebensalter, wie durch Einen Gedanken in allen seinen Formen gebildet. Nach diesem Gedanken sind dem Gebilde Größe, Stellung, Anstand ꝛc. zugemessen, zugewogen. In jedem einzelnen Theile kündiget sich die ganze Gottheit an, so, daß, wenn in Trümmern ein neues Gebilde der Erde entrissen wird, wir mit Zuversicht sprechen: dieses ist Herkules Brust, dies Bacchus Hüfte, dies die Stirne Zevs ꝛc. Und wenn ein Unwissender, wie ehemals in der Rotonda des Vatikans, auf der Melpomene Leib den Kopf einer Bacchante setzt, so fühlen wir den Miston, wir kennen das fremde schöne Haupt und zürnen dem Barbaren, der damit zwey Gestalten verwirrte.

§. 67. Bey dieser Ansicht der Natur war es leicht vorauszusehen, daß man bald weiter gehen und das Uebertreffen der Natur dem Künstler zum Gesetze machen würde. Und wirklich ergieng an den Künstler die Forderung, die Natur zu übertreffen, sie zu idealisiren, verschönert darzustellen.

Der Künstler soll die Natur verschönern, idealisiren. Wenn aber dies möglich seyn soll, so muß ihm die Idee der Schönheit schon vorschweben: aber eben um die Idee der Schönheit handelt es sich.

Und in welchem Sinne soll hier das Wort „Natur" genommen werden? Was soll der Künstler übertreffen, was idealisiren, was verschönert darstellen? Das sogenannte Wirkliche, das in der That Seyende. Die Natur, sagt ein sonst berühmter Kunstlehrer, hat nicht bloß das Vergnügen zur Absicht;

ihre Werke und Theile sollen auch nützen; sie arbeitet für die Vollkommenheit des Ganzen, und diesem muß oft die Vollkommenheit des Theils aufgeopfert werden; die Kunst muß darum die Natur — das in der That Seyende — verschönern, idealisiren, übertreffen. — Wie kann aber von einem Uebertreffen der sogenannt=wirklichen Natur durch die Kunst die Rede seyn, da sie ihren Werken nicht das sinnlich=wirkliche Leben einzuhauchen vermag? Ein so großes Meisterstück der Kunst auch die Medizeische Venus ist, so athmet sie nicht, sie wird von keinem Pulsschlage bewegt, von keinem Blute erwärmt. Die Natur stehet also über der Kunst, und ist ihr unerreichbar. Aber eben so stehet auf der andern Seite wieder die Natur unter der Kunst, und kann in keiner Beziehung Objekt derselben seyn. Der beständige Wechsel des sogenannt Wirklichen, die stete Veränderlichkeit und Hinfälligkeit der sinnlichen Formen beweiset uns diese nicht, daß die sinnlich=wahrnehmbaren und gebrechlichen Formen nicht das wahre Wesen der Dinge ausmachen, und daß daher die Absicht der Kunst auf ein Höheres gerichtet seyn müsse? Den Ideen der Dinge, welche in dem ewigen Verstande sind, muß der Künstler nachstreben, und nur in soferne er diese in einem sinnlichen Bilde erreicht, wird sie etwas Unvergängliches und Ewiges, etwas wahrhaft Schönes hervorbringen. Wenn aber der Künstler die Idee eines Dinges erkennt und heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbilde aus.

Die Kunst soll die Natur übertreffen, sie erheben, idealisiren. Diese Forderung an die Kunst setzt die Ansicht voraus, daß die Natur an sich nicht wahrhaft schön sey; denn wozu sonst die Forderung, sie zu erheben, zu idealisiren? Obgleich diese Ansicht einerseits mit dem Begriffe dieser Künstler von der Natur in Uebereinstimmung gebracht werden kann, so steht sie doch anderseits mit der an die Kunst gemachten Forderung im Widerstreite; denn wenn die Natur an sich nicht wahrhaft schön ist, so kann sie nicht mehr ein der Kunst würdiges Objekt seyn, diese muß vielmehr den Kreis derselben verlassen, oder sie aufheben und vernichten, um etwas Wahres und Schönes zu erschaffen: wie kann daher noch an die Kunst die Forderung ergehen, die Natur zu verschönern, sie verschönert darzustellen? Bey der Aufstellung dieses Prinzipes gieng man entweder von der Nachahmung der Natur, als dem gepriesenen Prinzipe der Kunst, ganz ab, oder man drehte sich in einem offenbaren Zirkel herum, indem man von dem, was man als Urbild der Schönheit aufstellte, nun eine Verschönerung forderte.

§. 68. Dem in dem Innern der Dinge wirksamen Naturgeiste, der wirkenden, beseelenden Kraft in der Natur soll der Künstler nacheifern, heißt es jetzt, und nur in soferne er diesen Geist lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.

Jedem Dinge nämlich stehet ein ewiger Begriff vor, und dieser gehet in die Wirklichkeit über durch

schaffende

schaffende Wissenschaft. Es ist eine werkthätige, lebendige Wissenschaft, durch welche die Natur ihre Werke hervorbringt und ihnen die schöne Form verleihet. Diese werkthätige, lebendige Wissenschaft ist in der Natur und muß in der Kunst das Band seyn zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele. Diesem übermächtigen Geiste nun, der in dem Innern der Dinge wirksam ist, soll der Künstler nacheifern, und nur in soferne er ihn lebendig nachahmend ergreift, wird er etwas wahrhaft Schönes hervorbringen.

Allerdings muß der schaffende Geist, die werkthätige Wissenschaft, die wir in der Natur wahrnehmen, auch in dem Künstler seyn, wenn er ein wahrhaft schönes Werk erzeugen soll; denn ohne diese wird das Kunstwerk den Mangel an selbstständigem, von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben nicht verbergen können, ohne diese wird dem Kunstwerke jene unergründliche Realität fehlen, durch die es einem Naturprodukte ähnlich erscheint: die allgemeine Forderung an ein Kunstwerk aber ist, daß es als Naturprodukt erscheine, d. h. als von selbst und ohne mühsame Kunst entstanden. Doch die Kunst wird das Ansehen der Natur nur in dem Falle haben, wenn der Künstler die Regeln seiner Kunst auf ähnliche Art wie die Natur, d. h. auf lebendige und werkthätige Weise besitzet. Ich frage aber: wer wird wohl den magischen Kreis ziehen, in welchem sich dieser übermächtige Geist fassen soll? Wessen Rufe wird er fol-

gen? Wo dieser Geist ursprünglich nicht ist, kann er weder mitgetheilt, noch erstrebt, noch ereifert, noch auf irgend eine Weise ergriffen werden: wo er aber ist, bedarf er nicht erst durch Nachahmung erfasset zu werden.

§. 69. Das Charakteristische in der Kunst, oder das Produkt derselben, ist die Schönheit, daher sie auch schöne Kunst genannt wird zum Unterschiede der mechanischen oder arbeitenden Kunst: das Wesen der Schönheit ist darum Eins mit dem eines jeden wahrhaften Kunstwerkes, und dieses ist Begrenztheit von der einen, und ungetheilte Absolutheit von der andern Seite. In jedem Kunstwerke nämlich wird ein Besonderes, Bestimmtes dargestellt, so wählte sich z. B. Raphael, zum Gegenstande seiner Darstellung, die Mutter Gottes, Phidias den Jupiter. Das Besondere aber wird und muß von dem Künstler auf geniale Weise dargestellt werden, d. h. zu dem Bilde des Unendlichen verkläret, vollendet werden, bis zur Erscheinung des Unendlichen in ihm. Das Besondere, Bestimmte, in wieferne es vollendet ist bis zur Erscheinung des Unendlichen in ihm, in wieferne es Offenbarung des Unendlichen im Endlichen ist, heißt ein Urbild, und das in ihm sich Offenbarende, Idee; um auf den Namen eines wahrhaften Kunstwerkes Anspruch zu machen, muß daher solches die Dinge so darstellen, wie sie in ihrem Urbilde sind, die Urbilder, die Ideen der Dinge; so erscheint in Raphaels Madonna das Urbild einer mütterlichen Jungfrau, und in dem Zevs des Phidias die Idee der göttlichen

Majestät in unverkennbaren Zügen. Vermöge der wesenhaften Einheit der Schönheit mit dem Charakteristischen eines jeden wahrhaften Kunstwerkes besteht demnach auch das Wesen der Schönheit in der objektiven Darstellung der Urbilder, der Ideen der Dinge.

§. 70. Die Idee kann aber nicht unmittelbar und an sich selbst an den Sinn gebracht, objektiv dargestellt werden: sie muß, wie alles, was in die Sinnenwelt eintreten will, sich den Bedingungen des Raumes und der Zeit unterziehen, eine sinnliche Form annehmen; nur in dieser Hülle wird sie dem Sinne wahrnehmbar. Soll aber durch die Form, als das sinnliche Bild, die Idee objektiv werden, was Foderung an das Kunstwerk ist, wann es schön seyn soll; so muß die Form das Wesen der darzustellenden Idee ganz in sich aufnehmen und in sich erschöpfen, die Form muß, so zu sagen, als Form untergehen und zum Wesen werden, oder beyde müssen als absolut Eins und ungetheilt erscheinen. Zur Schönheit wird daher erfordert die vollkommenste Harmonie, die innigste Durchdringung von Wesen und Form.

* Schon früher hat man die Harmonie als den Grundcharakter alles Schönen ausgesprochen, aber sie zu allgemein aufgefaßt. Man hat die Schönheit in die Einheit des Mannigfaltigen gesetzt. Es ist wahr, Einheit und Vielheit muß sich in jedem Kunstwerke finden; aber Einheit und Vielheit ist auch in jedem Begriffe und in jeder Anschauung, ohne daß aber diese auf den Charakter der Schönheit Anspruch haben; diese Einheit und Vielheit, worin das Wesen der Schönheit bestehen soll, muß

eine näher bestimmte, eine enger begrenzte seyn. Zur Schönheit wird erfordert, Wesen und Form, und eine solche Angemessenheit der Form zu dem Wesen, daß beyde als Eins und ungetheilt erscheinen.

§. 71. Gehöret es zu dem Wesen der Schönheit, daß die sinnliche Form objektiver Ausdruck einer Idee sey; so scheint daraus die Forderung an den Künstler hervorzugehen, daß er alles Individuelle in seinem Werke vertilgen müsse; hervorzugehen, daß das Wesen der Schönheit selbst in Charakterlosigkeit bestehe. Winkelmann vergleichet die Schönheit mit dem Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches um so gesünder geachtet wird, je weniger Geschmack es hat. Aber gerade ist ein Kunstwerk um so schöner, je individueller es ist. Ein Kunstwerk nämlich wird in dem Maaße an Schönheit wachsen, in welchem es von dem Wesen der darzustellenden Idee in sich aufnimmt: jede Idee aber ist eine unerschöpfliche Hülle unendlicher Einheiten, Besonderheiten. Nur hüte man sich, die Idee mit dem Gattungsbegriffe zu verwechseln. Der Gattungsbegriff fasset die Merkmale in der höchsten Allgemeinheit und Abstraktion in sich: was aber in dem Gattungsbegriffe in der höchsten Allgemeinheit und Abstraktion, ist in der Idee auf die höchst individualisirte Weise vorhanden. Die Idee ist eine unergründliche Tiefe, und jede Einzelnheit in dieser unergründlichen Tiefe ist wieder unendlicher Natur, ohne Mangel, ohne Begrenzung. Daher entdecket man immer etwas Neues in einem gleichwohl schon oft gesehenen, wahrhaft

schönen Kunstwerke, und jedesmal versetzet uns das Entdeckte in Bewunderung, in Entzückung.

§. 72. Eine eigene Art der Schönheit ist die Grazie, welche man auch die charakterlose Schönheit zu nennen pflegt, charakterlos aber in dem Sinn, in welchem man das Universum dimensionslos nennt, man nennt es dimensionslos, nicht, als wenn es keine Dimension besäße, sondern weil es alle in gleicher Unendlichkeit besitzet.

Die Grazie flößet dem für das Schöne empfänglichen Gemüthe, wo nicht eigentliche Liebe, doch eine ihr ähnliche Zuneigung ein; daher trug die griechische Göttinn der Liebe vorzugsweise den Gürtel der Grazien: Liebe aber, oder doch eine ihr ähnliche Zuneigung flößet der Anblick eines Menschenkindes ein, dessen Miene, Blick, Stellung, Bewegung rc. der Ausdruck einer schönen Seele ist. Grazie ist der Ausdruck einer schönen Seele. In einer schönen Seele aber ist es noch nicht zur Entzweyung, zum Kampfe des Sinnlichen und Uebersinnlichen gekommen. Sinnliches und Uebersinnliches, Endliches und Unendliches, Menschliches und Göttliches bestehen in ihr in ungetrübter Einheit und Harmonie; und diese Einheit, diese Harmonie ist nicht eine mit Mühe erworbene, und durch Anstrengung erstrebte, sondern eine ursprüngliche und von Liebe genährt, sie bezeichnet den Zustand der menschlichen Seele in dem goldenen Zeitalter ihrer Unschuld. Venus Aphrodite ist unschuldig.

§. 73. Grazie ist diejenige Schönheit, die auf dem Antlitze des schuldlosen Menschenkindes thronet, das Bild des Menschen im Zustande der Unschuld, daher man sie auch die natürliche Schönheit nennt. Ein liebliches, sanftes, einnehmendes Wesen ist über das Antlitz und die ganze Gestalt eines solchen ergossen, sich anschmiegend allen ihren Theilen und jeder Bewegung der Gliedmassen. Alle Bewegungen, sagt Schiller, die von einer schönen Seele ausgehen, werden leicht, sanft und dennoch lebhaft seyn. Heiter und frey wird das Auge strahlen und Empfindung wird in demselben glänzen. Von der Sanftmuth des Herzens wird der Mund eine Grazie erhalten, die keine Verstellung erkünsteln kann. Keine Spannung wird in den Mienen, kein Zwang in den willkührlichen Bewegungen zu bemerken seyn; denn die Seele weis von keinem.

§. 74. Man kann eigentlich zwey Arten von Grazie unterscheiden, die griechische und christliche. Die griechische Grazie besteht darin, daß aus einer weiblichen Person das Streben zu gefallen hervorleuchtet, das aber durch Unschuld und Scham gemildert wird. Hierin ist das große Kunstwerk die griechische Venus von Medizis. Eine ganze Unschuld, wie die christliche ist, kannten die Alten nicht, und konnten sie gemäß ihrer Religion nicht kennen.

Durch die christliche Religion bekam die Grazie eine höhere Bedeutung, als die war, welche sie bey den Griechen hatte. Wenn sie dort lieblich ist, so ist sie hier holdseelig. Sie besteht darin, daß sich in ei=

ner weiblichen Person Unschuld und Scham ausspreche, aber ohne Streben zu gefallen, sondern es muß sich in ihr die Beschäftigung mit dem Himmlischen in Gedanken zeigen.

Als Meisterstücke stehen hierin die Madonnen des Raphaels.

§. 75. Tritt die unschuldige, kindliche Seele, die reine, noch durch keine Sitte verderbte Natur im Gegensatze mit der künstlichen Sitte und der Konvention der Welt hervor, so entstehet das Naive. Beym Naiven, sagt Kant, trägt die Natur über die Kunst den Sieg davon, aber die Natur muß Recht, die Kunst Unrecht haben. Als Beyspiel des Naiven sind die unschuldigen Worte des Gellertischen Fieckchens bekannt: Was sagten sie, Papa? ꝛc. Die höchst treuherzige Antwort einer Frau auf ihres Mannes Rath, seinen Freund zu heirathen: Ich habe auch schon daran gedacht.

§. 76. Das Naive kann nur in einem Zeitalter erkannt werden, wo die Menschheit schon von der Natur abgefallen ist, und diese einer lügenden Sitte und Konvenienz zum Opfer gebracht hat. Homers und Theokrits Zeitgenossen kannten das Naive nicht, indem damals die Menschen noch Eins waren mit der Natur, das Naive damals noch nicht war. Aber damit dieses sey, müssen sich bey dem Abfalle der Menschheit von der Natur auch Naturkinder erhalten haben, welche ihre Gefühle und die sie bewegenden Ideen unbefangen aussprachen, unbekümmert, ob die

herrschende Sitte und Konvenienz der Welt damit einverstanden sey, oder nicht, ja, die, abweichend von ihr, die Regungen ihres Gemüthes und ihrer Seele Gedanken in Worten und Mienen offen und kunstlos darlegen.

§. 77. Das Ideal eines Naturgegenstandes ziehet uns im Gegensatze mit der bürgerlichen Gesellschaft, und der in ihr herrschenden Sitte und Konvenienz auf eine ungemeine Weise an, wegen der edlen und liebenswürdigen Einfalt der Menschen in diesem Zustande; daher auch Werke der Kunst, in welchen diese unverderbte Natur dargestellt ist, uns höchst erfreulich und schätzbar sind. Aber da der Ausdruck des Naiven nur der Nachklang der liebenswürdigen Harmonie eines Zustandes der Menschheit ist, der, leider, nicht mehr ist, so versetzet der Gedanke davon, der sich uns nothwendig aufdringt, unsere Seele in eine wehmüthige Stimmung: das Lustgefühl, welches uns das Naive gewährt, ist darum nicht reiner Art; dem Gefühle von Lust sind einige bittere Tropfen von Unlust beygemischt. — Gemischtes Gefühl. —

§. 78. Kant theilet das Naive in zwey Arten, in das der Ueberraschung, und in das der Gesinnung. Das erste findet statt, wie die Natur über die Kunst wider Wissen und Willen der Person siegt; das andere, wenn dieser Sieg mit dem völligen Bewußtseyn der Person davon getragen wird. Bey dem Naiven der Ueberraschung gilt die Achtung der moralischen Anlage im Menschen überhaupt; bey dem Naiven der Gesinnung der Person, die dasselbe äussert.

§. 79. Nimmt man den Schein der naiven Offenherzigkeit an, absichtlich, blos um zu spotten, so entsteht das Schalkhafte. Schalkhaft ist es, wenn Boileau von einem Abte sagt: Man sagt, er hält die Predigten eines andern, aber ich weiß, daß sie sein sind, denn er hat sie ja gekauft. — Schalkhaft ist es, wenn Lessing von der Galathee sagt:

„Die arme Galathee, man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte,
war.“

In beyden Fällen scheint es, als sollte die angegriffene Person entschuldigt werden, und nur aus Einfalt würde etwas gesagt, wodurch sie noch lächerlicher wird, als durch das, wogegen sie vertheidigt werden soll.

§. 80. Nur da, wo Ideen aus einem Kunstwerke hervorleuchten, ist Kunst, wo keine Ideen sind, ist keine Kunst. Die Idee giebt erst dem Kunstwerke die unendliche Tiefe, die nicht durch Begriffe ergründet werden kann, und die in keinem Kunstwerke vermißt werden darf.

Ist die in dem Kunstwerke sich ankündigende Idee, die des Unendlich Großen, des Unermeßlichen, so findet Erhabenheit statt. Erhaben ist der Jupiter des Phidias, von welchem man erzählt, niemand habe ihn anschauen können, ohne von der Majestät des göttlichen Wesens durchdrungen worden zu seyn. Zwar übersteigt die Idee des Unendlich-Großen, des Unermeßlichen die endlichen Schranken eines Kunstwerkes, kein Kunstwerk vermag diese Idee vollends in

sich zu fassen; doch wird der beschauende Geist davon also ergriffen, daß die Idee des Unendlichen, des Unermeßlichen in ihm aufgeweckt wird.

§. 81. Darum nennt man im Allgemeinen erhaben jeden Gegenstand, bey dessen Anschauung die Idee des Unendlichen, des Unermeßlichen in uns aufgeweckt wird — und unterscheidet ein physisch- und ein psychisch-Erhabenes, ein Erhabenes der Natur und des Geistes. Jenes theilet man mit Kant wieder ein in das mathematisch- (extensiv- und protensiv-Erhabene) und in das dynamisch-Erhabene.

Die Natur nämlich erscheinet dem beschauenden Geiste als unermeßlich entweder in Hinsicht ihrer Ausdehnung (dem Raume oder der Zeit nach) oder in Hinsicht ihrer Macht.

Mathematisch- und zwar extensiv-erhaben sind die Alpengebirge, die sich mit ihren Gipfeln in den Wolken verlieren:

So steht ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen.

Protensiv-erhaben ist die Ewigkeit, von der Haller singt:

Die schnellen Schwingen der Gedanken,
Wo gegen Zeit und Schall und Wind,
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
Ermüden über dir, und finden keine Schranken.

§. 82. Erscheint die Natur als unermeßlich in Hinsicht ihrer Macht, so heißt sie dynamisch-er-

haben. Zu der dynamischen Erhabenheit der Natur wird erfordert, daß die Macht derselben als eine solche erscheine, welcher keine menschliche Kraft gewachsen ist, als eine solche, mit welcher im Kampfe jede menschliche Macht nothwendig unterliegen müßte, d. h. daß sie als furchtbar erscheine. Jedoch dürfen wir uns vor derselben nicht wirklich fürchten; denn Furcht und Angst störet den ruhigen Gemüthszustand, ohne welchen die Natur in ihrer Erhabenheit nicht aufgefaßt werden kann.

Beyspiele sind: ein tobendes Gewitter, eine hochlodernde und große Massen zerstörende Feuersbrunst, das Weltmeer in Empörung durch die Gewalt stürmender Orkane, wenn die Wogen sich wie Gebirge thürmen, ungeheure Massen herabstürzen, und sich unermeßliche Abgründe zu eröffnen scheinen. Auch die ruhenden Wirkungen zerstörender Kräfte behalten einen Reiz des Erhabenen, z. B. die von Zerstörungen eines Erdbebens übriggebliebenen, durcheinander liegenden unübersehbaren Trümmer.

Zu dem dynamisch-Erhabenen gehört noch die Macht des Schicksals, von welcher Horaz in der Ode an die Fortuna singt:

Te Dacus asper, te profugi Scythae,
Urbesque, Gentesque et Latium ferox
Regumque matres barbarorum, et
Purpurei metuunt tyranni.
Injurioso ne pede proruas
Stantem columnam etc.

Die Macht des Jupiters, von welcher Homer in der Ilias sagt:

Er nickte mit dem Haupte, und der große Olymp
Ward erschüttert bis in sein Innerstes.

Horaz in der Ode III.:

Regum timendorum in proprios greges,
Reges in ipsos imperium est Jovis
Clari giganteo triumpho
Cuncta supercilio moventis.

Die Macht Gottes, in den Worten des Moses ausgedrückt:

Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.

§. 83. Das physisch-Erhabene begreift als Arten unter sich das intellectuell- und das moralisch-Erhabene. Jenes deutet auf unumfaßliche Größe des Verstandes, dieses der Gesinnung hin.

Intellektuell-erhaben ist das Weltall, indem es auf die Idee eines unumfaßlichen, unendlichen Verstandes hindeutet. Wer mit forschenden Blicken, sagt Kant, die Ordnung der Natur, in der großen Mannigfaltigkeit derselben, nachdenkend verfolgt, geräth über eine Weisheit, deren er sich nicht gewärtig ist, in Erstaunen; eine Bewunderung, von der man sich nicht losreissen kann — eine Art von heiligem Schauer, den Abgrund des Uebersinnlichen sich vor seinen Füßen eröffnen zu sehen.

Durch diese ganze zahllose Mannigfaltigkeit von Wesen hindurch, heißt es in Engels Traum des Galilei, herrscht bis zum kleinsten Atom herab unver-

brüchliche Ordnung: ewige Gesetze stimmen alles von Himmel zu Himmel, und von Sonne zu Sonne, und von Erde zu Erde in entzückende Harmonie.

Erhaben und zwar intellektuell = Erhaben erscheinet uns die Weltgeschichte, indem eine unendliche Weisheit in ihr sichtbar wird, ein unendlicher Verstand, der die Freyheit der Menschen mit der allgemeinen Nothwendigkeit in Einklang setzet, der das regellose Chaos wideranstrebender Elemente von Handlungen und Begebenheiten in die schönste Harmonie auflöset, zu einem harmonischen Ganzen ordnet, die Geschichte, die Enthüllerin eines Weltplanes, den der ewige Verstand selbst entworfen hat.

§. 84. Das moralisch = Erhabene besteht in dem Ausdrucke hoher Gesinnungen, in der Offenbarung, großer Charaktere, großer Seelen. Um aber Hoheit der Gesinnung, Größe des Charakters, Seelengröße zu beweisen, dazu wird Kampf, wird Widerstreit erfodert: dieser ist zur Erhabenheit der Gesinnung eben so nothwendig, als das Unermeßliche der Natur zur Erhabenheit der Natur. Die Größe der Kraft nämlich zeiget und bewähret sich immer am anschaulichsten durch die Größe des Widerstandes und der Schwierigkeiten, die sie besieget, und nie erscheinet der große Mann im glorreichern Lichte, als im Kampfe. Das moralisch = Erhabene bietet die interessanteste Seite seiner ganzen Gattung dar; denn es giebt, sagt Seneka, kein Schauspiel, auf welches die Götter mit mehr Wohlgefallen herabsehen, als den großen Mann, der mit dem Unglücke ringt.

§. 85. Der Kampf, der Widerstreit aber ist entzündet, entweder in dem Innern des menschlichen Gemüthes selbst, es ist ein innerer Kampf, den der Mensch mit sich selbst führet; oder der Kampf ist ein äußerer, der Mensch liegt im Widerstreite mit der ihn umgebenden Welt, oder mit dem Verhängnisse.

Wir unterscheiden nämlich in der menschlichen Seele Endliches und Unendliches, Sinnliches und Uebersinnliches, sinnliche Triebe und Vernunft: durch jene ist der Mensch ein Halbbruder der Thiere, durch diese Bürger einer höhern Welt. Wenn beide sich im Widerstreite, im Kampfe begegnen, bringen wir unsere Achtung dem Helden dar, der über seine sinnliche Natur triumphirt, und zwar stehet jedesmal die Größe unserer Achtung im Verhältnisse mit der Größe der sinnlichen Macht, die sich, aber vergebens, gegen den vernünftigen Willen auflehnte. Erhaben in dieser Hinsicht erscheint der Gottmensch am Oelberge durch den Triumph über die widerstrebende Menschheit. Diese Seelen-Erhabenheit, welche er bewies, erreichte noch ihre höchste Verklärung durch die himmlische Ruhe und Gelassenheit, mit welcher er sich seinem Leiden unterzog, durch die göttliche Erbarmniß, womit er Jerusalems Weiber anredete und durch das inbrünstige Gebeth am Kreutze für seine Feinde: Vater! vergieb ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun.

§. 86. Im Kampfe mit der Aussenwelt oder mit dem Verhängnisse beweiset die Seele moralische Erhabenheit:

Durch furchtlose Bestehung der größten Gefahren. Fürchte dich nicht, sagte Cäsar zu dem erblaßten Steuermanne, du führst Cäsar und sein Glück.

> Si fractus illabatur orbis,
> Impavidum ferient ruinae.

Durch standhafte Duldung der schwersten und qualvollsten Uebel. Als Beyspiel stehe Prometheus im Aeschylus. Bereits schon an den Kaukasus angeschmiedet, gab er dem Merkur, der durch Androhung noch härterer Strafen vom Jupiter sein unbezwingbares Herz zu gewinnen suchen sollte, zur Antwort:

> Merke dir dieses. Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für besser, diesem Felsen zu dienen, als ein Dienstbote deines Vaters Zev's zu seyn. — So muß man gegen Stolze stolz seyn!

Merk. Du scheinst dich an deinem Elende zu ergötzen.

Prom. Das thue ich. — Möchten sich meine Feinde eben so ergötzen. — Dich zähle ich mit darunter. —

Durch die Festigkeit des Entschlusses, lieber sich von dem Leibe zu trennen, als eine Befleckung zu dulden. So beweiset sich die moralische Erhabenheit eines Regulus im römischen Senate. — Und er wand sich mit eben der Geistesruhe aus den Armen seiner Gattinn und seiner Freunde, und gieng in dem hohen Bewußtseyn, seine Menschenwürde nicht entweiht zu

haben, mit eben der Heiterkeit den Martern, die seiner warteten, entgegen, als wenn er, um von den Geschäften der Stadt auszuruhen, auf eines seiner Landgüter reisen wollte.

Atqui sciebat, quae sibi barbarus
Tortor pararet: non aliter tamen
Dimovit obstantes propinquos
Et populum reditus morantem,
Quam si clientum longa negotia
Dijudicata lite relinqueret,
Tendens Venafranos in agros
Aut Lacedaemonium Tarentum.

Durch freywillige Hingabe aller äusseren Würde, sogar des irdischen Lebens, sobald sie dasselbe von einer, gleichwohl bewußtlos begangenen, Schuld befleckt sieht. Auf dieser Höhe zeigte sich Oedipus im Sophokles. Es war ein Orakelspruch, daß aus dem Hause der Jokaste der Sohn den Vater ermorden und seine leibliche Mutter zur Gemahlinn nehmen würde. Der dagegen getroffenen Maaßregeln ohngeachtet erfolgte alles wirklich. Und das Wunderbare dabey war, daß alles, was der Sohn dagegen that, ihn in sein Schicksal hineinzog. Nach der Entdeckung der That verließ Oedipus die Stadt und den Thron und stach sich selbst die Augen aus u. s. w.

§. 87. Das psychisch-Erhabene wird nach der Größe des Verstandes oder des Charakters bemessen, welche

welche die Seele beweiset: das Unmoralische schließt darum das Erhabene nicht aus. Aller Heroismus trägt das Gepräge des Erhabenen, wenn gleich nicht immer den Stempel des Sittlichen.

Die Seele des Bösen beweiset Erhabenheit, wenn sie bey ihren unsittlichen Bestrebungen einen Charakter entwickelt, der uns in Staunen setzt, eine Stärke zeiget, an deren Felsenbrust alle Pfeile der Gewaltigen abprellen, eine Kühnheit, die jeder, auch der größten, Gefahr Trotz bietet, und einen Muth, der eine Alpenkette von Hindernissen siegreich übersteiget; oder wenn sie im Kampfe mit Uebeln eine Standhaftigkeit beweiset, die unsere ganze Bewunderung aufregt, oder auch diesen mit einer Unerschrockenheit entgegengeht, die uns staunen macht. Man denke an Medea, Katilina und hundert andere Ungeheuer der Geschichte, die wegen der bewiesenen Größe des Geistes und des Muthes Gegenstand unserer Bewunderung sind, obgleich ihre Bestrebungen und Handlungen vor dem Richterstuhle des Sittengesetzes verdammt stehen. Selbst M i l t o n s S a t a n ist ein erhabener Charakter, indem er nach seinem Falle die Hölle also anredet: Seyd gegrüßt, Schrecknisse, dich grüße ich unterste Welt, und dich, tiefeste Hölle. Empfange deinen neuen Bewohner, einen, der ein Gemüth mit sich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth ist sein eigener Platz und kann in ihm selbst einen Himmel aus der Hölle und eine Hölle aus dem Himmel machen. —

Wenigstens werden wir hier frey seyn; denn der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen sollte, er wird uns hier nicht verjagen.

Auch die Leidenschaften offenbaren nicht selten eine Größe, welche imponiret, zwar nicht unmittelbar und durch sich selbst, doch durch die hohe Thatkraft, welche sie verleihen, und durch die heroische Kühnheit, zu der sie entflammen.

§. 88. Dem Erhabenen ist entgegengesetzt das Lächerliche. Jenes erwecket in uns die Idee des Unendlich=Großen, dieses die des Unendlich=Kleinen.

Lächerlich ist das, was Mißverhältnisse, Widersprüche in sich offenbaret, das Ungereimte. Wir spannen uns nämlich an, um die Ungereimtheit zu fassen, und da wir sie als solche fassen, geht die Anspannung in Nachlassung über, welches sich äußerlich durch Lachen ausdrückt.

§. 89. Aber nicht jede Ungereimtheit ist lächerlich. Lächerlich ist nicht jene, welche auf groben Verstandes=Irrthümern beruht, — theoretische — noch die, welche in moralischen Verwirrungen besteht — moralische — noch auch eine solche, welche praktisch nachtheilig seyn, ernsthafte Folgen haben, oder auf ernste Gedanken leiten kann. Man lacht, wenn man Regnauds Zerstrenten sieht, der den Degen auf der rechten Seite, einen Hut auf dem Kopfe und einen andern unter dem Arme trägt: aber der Anblick hört sogleich auf lächerlich zu seyn, sobald man erfährt,

daß der vermeinte Zerstreute ein Wahnsinniger ist. Die Ungereimtheit muß in unwichtigen Dingen Statt finden und selbst zur Verachtung zu gering, zum Hasse zu gut, und zur ernsten Betrachtung zu unwichtig seyn.

* Nach Kant besteht das Lächerliche in einer plötzlichen Auflösung einer gespannten Erwartung in Nichts. Doch oft wird eine gespannte Erwartung plötzlich in Nichts aufgelöset, ohne das Gefühl des Lächerlichen zu erregen, und vieles ist lächerlich, ohne eine gespannte Erwartung in Nichts aufzulösen.

§. 90. Das Ungereimte setzt nothwendig Zurechnungsfähigkeit voraus, um lächerlich zu seyn; das Lächerliche schränkt sich darum bloß auf den Menschen ein, und vernunftlose Wesen können nur in soferne lächerlich erscheinen, als wir vermöge der Einbildungskraft Persönlichkeit auf sie übertragen, sie personifiziren.

Nur da, wo Mißverhältnisse und Widersprüche sind, kann das Lächerliche seyn; in dem Treiben und Thun der Menschen wird darum das Lächerliche nur in soferne hervortreten, als sich darin Mißverhältnisse, Widersprüche offenbaren: wenn z. B. ein Furchtsamer den Beherzten affektirt, ein Thor die Miene des Klugen und Weisen annimmt, oder eine häßliche Alte die Junge und Schöne spielet, so läßt dieses sehr lächerlich. Das Lächerliche aber erscheint im Leben der Menschen in seiner vollen Stärke, wenn ihre Zwecke und die zur Realisirung derselben getroffenen

Maaßregeln, wenn Absicht und Mittel, Zweck und Handlung im offenbaren Mißverhältnisse zu einander stehen: nur muß man dem, der die Ungereimtheit begehet, noch seinen Verstand und seine Einsicht leihen, damit das Ungereimte desto deutlicher und auffallender hervorgehe. Lächerlich ist es, wenn ein Bürgermeister im Eigendünkel seiner hohen Weisheit den Befehl ertheilt, die Thore der Stadt zu schließen, um seines entflogenen Vogels habhaft zu werden.

§. 91. Auch Gegenstände, die an sich nicht lächerlich sind, können als solche erscheinen — durch die Art ihrer Darstellung, worin das besteht, was man das Komische nennt. Das Lächerliche haftet an dem Gegenstande, das Komische aber besteht in der Darstellung, und diese ist ein Erzeugniß des Geistes.

Das Lächerliche kann nur da hervortreten, wo Mißverhältnisse, wo Widersprüche obwalten; daher auch die Darstellung, wenn durch sie ein Gegenstand lächerlich erscheinen, oder wenn sie komisch seyn soll, diese (Mißverhältnisse, Widersprüche) in sich aufnehmen muß. Verschieden kann die Art und Weise seyn, wie mittelst der Darstellung ein Gegenstand als lächerlich erscheint; immer aber muß ein Mißverhältniß, ein Widerspruch da seyn. Nichts ist an sich weniger lächerlich, als das häusliche Leben; es kann aber in der Darstellung als lächerlich erscheinen, durch Umkehrung seines natürlichen Verhältnisses, wenn man in der Darstellung desselben den Mann die Rolle des Weibes, und das Weib die Rolle des

Mannes spielen läßt. — Durch seltsame Verwickelung von Verhältnissen kann etwas, das keineswegs das Gepräge des Lächerlichen an sich trägt, ins Lächerliche verfallen, wenn z. B. ein Geitziger in Situationen versetzt wird, verschwenderisch, oder ein Feiger tapfer zu seyn müssen. Dasselbe kann auch durch seltsame Auflösung von Verhältnissen, durch unerwartete Auflösung einer großen Erwartung in Nichts erreichet werden, durch

Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.

Auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, und löset manche so unerwartet und sonderbar auf, als ob sie dem Lustspieldichter vorarbeiten wollte. Hier scheinet der Zufall an die Stelle des Komikers zu treten. Die Erfahrung der letzten Zeit hat es wiederholt beståttigt, daß von dem Erhabenen nur ein Schritt zum Lächerlichen sey. — Die Darstellung, als die Zeichnung, das Kolorit des Gegenstandes, muß immer mit der Natur des Gegenstandes zusammenstimmen, das Gemeine muß gemein, das Erhabene erhaben dargestellt werden: durch Umkehrung dieses Verhältnisses, durch Widerstreit der Darstellung mit der Natur des Gegenstandes sinket derselbe ins Lächerliche herab. Darauf beruhet das Wesen der Parodie und der Travestirung. Jene stellet das Große im Kleinen, diese das Kleine im Großen dar. Beyspiele sind: die Belagerung von Gibraltar durch die Spanier, parodirt von Lichtenberg, und die Aeneide von Blumauer travestirt.

§. 92. Auf der höchsten Stuffe des Komischen stehet die Carrikatur. Hier erscheinet die Umkehrung des Ideals als Ideal der Kunst. Nur glaube man nicht, daß die Carrikatur in einer willkührlichen Verünstaltung des Wirklichen, in der willkührlichen Verzerrung der Gestalt bestehe, sonst gehörte sie wahrhaft nicht in das Gebieth der Kunst. Nur da, wo Ideen sind, ist Kunst: aus den verzerrten Zügen muß darum eine Idee hervorleuchten, diese Züge müssen Bedeutung haben. Wo die Carrikatur aufhört, sinnliches Bild einer Idee zu seyn, also aufhört, charakteristisch zu seyn, fällt sie in das Abgeschmackte.

§. 93. Eine besondere Art des Komischen, oder vielmehr die ernste Seite desselben, ist das Humoristische. Der Humorist sieht und beurtheilt die Dinge von einem ganz eigenthümlichen Gesichtspunkte aus, wo diese ein originelles, von der gewöhnlichen Ansicht durchaus verschiedenes Ansehen haben. Eine solche Betrachtungs- und Darstellungsweise der Dinge heißt humoristisch. Die eigentliche Stimmung des Humoristen ist, die Dinge, so zu sagen, auf den Kopf zu stellen und sie so umgekehrt anzuschauen und darzustellen. Ich nenne das Humoristische die ernste Seite des Komischen, indem der Humorist die Nichtigkeit alles Wirklichen des menschlichen Lebens im Gegensatze mit dem Ideale zeigt, zeigt, wie klein der wirkliche Mensch ist bey der Größe seiner Bestimmung, bey der Größe der Aufgabe, die er zu lösen hat. Swift schrieb Betrachtungen über einen alten

Wesen; es war nämlich zu seiner Zeit Sucht der Physiker, über jede kleine Naturerscheinung Betrachtungen anzustellen und Seufzer auszustossen. Der größte der deutschen Humoristen ist Richter, unter dem Namen Jean Paul berühmt.

Hieher gehört noch die Ironie. Sie ist verstelltes Lob und besteht darin, daß man einem Dritten unter dem unmittelbaren Scheine des Beyfalls oder Lobs, seine Fehler vorbringt. Es ist ein vierzigjähriger Falerner, so ich dir vorsetze, sagte Damasippus zu seinem Gaste Cicero von seinem schlechten, jungen und herben Weine. Cicero erwiederte: in der That, er hat ein gesundes und frisches Alter.

§. 94. Der letzte Grund aller Erkenntniß ist die Vernunft. Die Vernunft ist das Erkennende des Wahren, Guten und Schönen im Allgemeinen, wie im Besondern.

§. 95. Die Vernunft erkennet das Wahre, Gute und Schöne aus sich und durch sich selbst. Die Ideen des Wahren, Guten und Schönen nämlich sind in und mit der Vernunft zugleich und zumal gegeben. Auf dem Wege der Abstraktion könnte der Geist nie zu dem Besitze derselben gelangen. Daher sagen einige von der Vernunft, sie ist die Idee des Wahren, Guten und Schönen — welche um sich weiß, und dadurch nicht nur sich, sondern auch alles andere erkennt, oder auch die Idee des Wahren, Guten und Schönen — ist in der Vernunft zur Erkenntnißkraft geworden. Daher heißt es auch, die Vernunft ist ein Abdruck der Gottheit. Wie nämlich

Gott die Einheit des Wahren, Guten und Schönen ist, so hat sich gleichsam das Bildniß davon in der menschlichen Vernunft abgedrückt.

Alles Erkennen mittelst der Vernunft ist ein Wiedererinnern, ein Wiederbewußtwerden dessen, was ursprünglich schon in ihr ist, im eigentlichen Sinne ein Sich selbst finden; denn nur, wo Vernunft sich beweiset, kann Wahrheit, Güte, Schönheit seyn; die Unvernunft kann nie die Quelle derselben seyn.

* Treffend sagt darum Schelling: alle Naturforschung trachtet dahin, Wissenschaft oder Vernunft in ihr zu finden, und Seneka: die Philosophie, die wahre Erkenntniß der Dinge — sieht in allen Dingen des Universums Vernunft.

§. 96. Die Erkenntniß der Vernunft ist eine unmittelbare Erkenntniß, Anschauung, im eigentlichen Sinne Selbstanschauung.

* Dieses verleitete manchen auf den Gedanken, als wäre das Gefühl die Erkenntnißquelle des Schönen, Guten und Wahren. Doch das jedesmahlige Wohlgefallen am Wahren, Guten und Schönen ist erst die Folge der erkannten Wahrheit, Güte und Schönheit, und setzt darum immer die Erkenntniß schon voraus.

§. 97. Die Vernunft, als Erkenntnißgrund, Erkenntnißvermögen des Schönen in der Natur und Kunst, führt den Namen Geschmack, Schönheitssinn. Die Erkenntniß des Schönen ist aber jedesmal mit einem Lustgefühle eigener Art verbunden — ästhetisches Wohlgefallen.

§. 98. Alle Erkenntniß des Schönen zeichnet sich, wie die des Wahren und Guten, durch Allgemeingültigkeit und Unveränderlichkeit aus. Der Erkenntnißgrund nämlich des Schönen ist die Vernunft, und diese erkennt in ihm den Typus ihres eigenen Wesens; die Vernunft aber ist nur Eine, ihrem Wesen nach unveränderlich, und sie ist ein allgemeines Licht, welches alle Menschen erleuchtet. Die Fähigkeit der Empfindung des Schönen, sagt Winkelmann, hat der Himmel allen vernünftigen Geschöpfen verliehen.

Den Beurtheilungen des Nationalgeschmackes, Modegeschmackes, kömmt weder Allgemeingültigkeit noch Unveränderlichkeit zu, indem ein solcher — Nationalgeschmack, Modegeschmack — nicht auf einer Naturanlage beruht, sondern durch zufällige Ursachen bestimmt wird. Und von diesem ist auch eigentlich die Rede, wenn es heißt:

De gustibus non est disputandum.

§. 99. Die Vollkommenheiten des Geschmackes bestehen in Richtigkeit, Feinheit und Vielseitigkeit.

Der richtige Geschmack erkennet nur das eigentlich Schöne als solches, der feine erkennet mit dem Offenbaren und Hervorstechenden zugleich auch das Geheimere und Verborgene, und entdeckt neben dem Hervorschimmernden auch die kleinen Fehler. Dem feinen und richtigen Geschmacke ist entgegengesetzt der falsche und derbe. Dieser findet Schön=

heit nur in dem, was die Sinne auf eine starke Art reitzt, auch in dem Niedrig = Komischen z. B. Possenspielen ꝛc.: jener klebet nur an dem Aeussern, findet nur das Schwülstige, Blümeleyen ꝛc. oder das Naturnachgeahmte für schön. Wie mancher hält jenes Gemählde für ein Ideal der Schönheit, in welchem kein Häärchen im Barte des Alten übersehen, jedes Rünzelchen im Gesichte desselben ausgedrückt ist, überhaupt das Wirkliche bis zur Täuschung nachgeahmt ist?

Der Geschmack beweiset Vielseitigkeit, wenn er sich über jede Art des Schönen im Gebiethe der Natur und Kunst erstrecket. Dem vielseitigen, ausgebreiteten Geschmacke steht gegenüber der einseitige, der beschränkte, der nur für die Beurtheilung und den Genuß dieser oder jener Art ästhetischer Gegenstände sich als fähig beweiset.

§. 100. Die Erkenntniß des Schönen ist jedesmal von einem Wohlgefallen eigener Art begleitet. Von der Empfänglichkeit für dieses Wohlgefallen gilt, was Aristoteles von der Tugend sagt, daß sie in der goldenen Mitte zwischen zweyen Extremen bestehe, dem zu Viel und dem zu Wenig.

Der, welchem der Himmel die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen im gehörigen Maaße verliehen hat, wird das wahrhaft Schöne mit völliger Hingebung auffassen und davon mit ästhetischem Wohlgefallen, oft bis zur Entzückung, erfüllet werden. Das Uebermaaß, das zu Viel dieser Empfänglichkeit, bestehet in übertriebener Sentimentali=

tät, Empfindeley, und das zu Wenig in Stumpfheit des Gefühles, von welcher der dicke Engländer ein Beyspiel lieferte, von dem Winkelmann erzählet, daß er kein Zeichen des Lebens gab, während dem er ihm im Wagen eine Rede über die Schönheit des Apollo von Belvedere und anderer Statüen der ersten Klasse hielt. Der Magen, sagt Cato, hat keine Ohren.

§. 101. Es gehört zu dem Charakteristischen des Geschmackes, daß derselbe, gleich dem moralischen Sinne, nicht sowohl durch Regeln, als vielmehr durch Uebung — im reinen Genusse schöner und erhabener Natur- und Kunstwerke — gebildet werde: Was nämlich auf einer natürlichen Anlage beruht, hat seine Regel schon in sich selbst und bedarf sie nicht erst von aussen zu empfangen: aber jede Anlage muß erst gewecket werden, und nur durch Uebung kann sie zur Kraft, zur Fertigkeit gesteigert werden.

Wie indessen der moralische Sinn eine schiefe Richtung erhalten oder gar unterdrücket werden kann, so auch der Geschmack, Schönheitssinn durch fehlerhafte Erziehung, durch Vorurtheile des Ansehens und der Mode, durch blinde Eingenommenheit, durch Sektengeist, durch Hang zum Sonderbaren, durch ausschweifenden Luxus, durch Verarmung, durch drückenden Despotismus u. s. w.

§. 102. Die Kunst stammet aus dem Göttlichen; der Schönheitssinn aber, der Geschmack, führet das menschliche Gemüthe zu dem Göttlichen hin. Der, in dessen Seele dieser Sinn angeregt ist, giebt sich nur

der Betrachtung des Höheren, und dieser mit völliger, mit ungetheilter Liebe hin; sein Geist erhebet sich über das Irdische, sein Gemüth schwinget sich über die Schranken des Sinnlichen, wird dem Göttlichen befreundet, an dasselbe geknüpfet. Nannten die alten Griechen die Künstler Söhne und Lieblinge der Götter, so können wir die begeisterten Kenner der Natur- und Kunstschönheiten Freunde und Verwandte Gottes nennen.

Zweyter Theil.

Von den Formen der Kunst.

§. 103. Alle Künste sind dem Wesen nach Eins; denn es ist nur ein und derselbe schöpferische Geist, welcher in jeder Kunstform wirket, und ihre Werke haben nur in soferne Kunstwerth, Anspruch auf Schönheit, als sie an dem Wesen dieses Geistes Antheil nehmen, aus ihm gebohren sind.

* — Der Name „Poesie" gehöret der Tonkunst, Mahlerkunst und Bildhauerkunst eben so gut an, als der Lyrik, der Epik und Dramatik. Der Tonkünstler, der Mahler und der Plastiker müssen Dichter seyn, wie der Lyriker, der Epiker und Dramatiker, wenn anderst ihre Werke einen Namen in der Kunstwelt haben sollen.

§. 104. Doch verschieden und mannigfaltig sind die Formen, in welchen dieser eine Geist der Kunst sich uns offenbaret, dem Sinne seine Produktionen darstellt; wornach dann verschiedene Kunstformen, Kunstarten, unterschieden werden. Und diese Mannigfaltigkeit seiner Offenbarung hat ihren Grund in der Unendlichkeit seines Wesens, zu dessen Natur es gehört, sich auf vielfache und mannigfaltige Weise zu setzen, zu offenbaren.

* — Wenn die Kunst nur an die eine oder die andere Form gebunden wäre, wie viele Kunstschönheiten würden für uns nicht seyn? M. Angelo's jüngstes Gericht, ein Gemählde von mehr als neunzig Figuren, ist ein Meisterstück von Mahlerey, aber durch plastische Kunst unausführbar. Der kolossale Jupiter des Phidias wird zu den ersten Werken der Plastik gerechnet, aber als Gemählde würde er auf uns den Eindruck eines Ungeheuers machen.

§. 105. Die Formen seiner Offenbarung aber sind dem Kunstgeiste durch den Typus seines eigenen Wesens gegeben, vorgezeichnet. Natur und Intelligenz, beyde nämlich fließen in dem Geiste der Kunst — in der Seele des Künstlers — in Eins zusammen, zu einem ungetrübten, ununterscheidbaren Ganzen. Wenn nun dieser, in sich selbst geschlossene Geist hervortritt, um in Werken, für die Ewigkeit geschaffen, sich zu verherrlichen; so dienet ihm der Typus seines eigenen Wesens wieder zur Form seiner Offenbarung. Er tritt hervor, entweder unter der Form der Natur, drückt seinen Gebilden den Stempel der Naturwerke auf, so, daß sie in Hinsicht ihrer Form uns als Er-

zeugnisse der Natur vorkommen; oder er erscheinet unter der Form der Intelligenz, giebt seinen Bildungen das Gepräge des Geistigen, so, daß sie in Hinsicht ihrer Form das Ansehen intelligibler, geistiger Erscheinungen haben; oder es werden endlich beyderley Formen mit einander vereinigt. Darauf beruhet die Eintheilung der Kunst in die bildende, redende und theatralische Kunst.

I.

Bildende Kunst.

§. 106. Wenn die Kunst unter der Form der Natur hervortritt, ihren Gebilden den Stempel der Naturwerke aufdrückt, so, daß sie uns in Hinsicht ihrer Form als Erzeugnisse der Natur vorkommen; führt sie den Namen „bildende Kunst.“

* Die Alten haben die bildende Kunst eine stumme Dichtkunst genannt, und nicht ohne Grund; denn die bildende Kunst stellet, wie die Dichtkunst, Empfindungen und Ideen dar; aber sie drücket dieselben nicht gleich dieser durch eine lebendige Rede, durch die Sprache, aus, sondern sie bedienet sich zu dem Ausdrucke der Empfindungen und Ideen der Zeichen des Sprachlosen, unartikulirter Töne oder der Mienen= und Gebehrdensprache.

§. 107. Die Natur schließet uns die Fülle ihres Bildungstriebes unter den Formen der Zeit und des Raumes auf. Der Vogel, von Musik berauschet, offenbaret seine Kunstseele in einer Aufeinanderfolge der lieblichsten Töne, und die Biene macht den Kunsttrieb

ihres Geschlechtes sichtbar in einem wahrhaft architektonischen Werke, in dem Baue ihrer Zellen. Die bildende Kunst zerfällt darum in Künste der Zeit und des Raumes, in solche, welche unter der Form der Zeit, und in andere, die unter der Form des Raumes bilden. Sie sind Tonkunst, Mahlerkunst und plastische Kunst.

A.

Tonkunst.

§. 108. Die Tonkunst ist die unter der Form der Zeit bildende Kunst. Das Organ aber, durch welches die Tonkunst zu uns spricht, und ihre Werke dem Sinne vernehmbar macht, sind Laute, Töne, aber Naturlaute, unartikulirte Töne, indem sie als bildende Kunst unter der Form der Natur hervortritt, den Anschein der Natur hat. Daher nennen auch einige die Tonkunst die Poesie in ungegliederten Tönen. Sie ist die für den Sinn des Gehöres bildende Kunst.

§. 109. Durch ihre Form ist der Tonkunst zugleich auch ihr Kreis gezogen, die Sphäre vorgezeichnet, innerhalb welcher sie sich bewegen kann. Nämlich als an die Zeit gebunden, kann sie auch nur das in der Zeit Aufeinanderfolgende darstellen. Ja, ihre Naturbestimmung ist, Ausdruck des bewegten Gemüthes zu seyn. Die Tonkunst ist eine gemüthliche Kunst, was ihre nahe Verwandtschaft mit der lyrischen Dichtkunst so deutlich ausspricht. Unartikulirte Töne sind Aeusserungen eines bewegten Gemüthes,

der unmittelbare Ausdruck des Innern: nur im Zustande der Bewegung bricht die Seele in diese Töne aus.

* Wenn die Musik sich an die Darstellung von Szenen oder Begebenheiten aus der realen Welt waget, so wird sie ihrer Naturbestimmung untreu, und kann hiebey ihr Höchstes nur in Nachahmung setzen, welche die Würde der Kunst entweihet.

§. 110. Die Seele der Musik ist der Rhythmus. Der Rhythmus aber besteht in der periodischen Eintheilung des Gleichartigen.

* Die Alten haben dem Rhythmus die höchste ästhetische Kraft zugeschrieben, und nach dem allgemeinen Geständnisse stammet alle Schönheit im Tanze und im Gesang vom Rhythmus her.

§. 111. Der Rhythmus beherrschet, als eines der ersten Gesetze, die ganze Natur. Alles in der Natur gehet nach einem gewissen Rhythmus vor sich. Auch bey dem mannigfaltigsten Wechsel ihrer Erscheinungen ist eine gewisse Einheit in der Bewegung und Zeitfolge unverkennbar. Periodisch wechseln die Zeiten des Jahres mit einander ab, und Tag und Nacht, und geben dadurch die Zeitordnung an in dem Wechsel der mannigfaltigsten Erscheinungen in der Natur und in der Menschenwelt. Selbst die Schläge unsers Pulses folgen in abgemessenen Zeiträumen aufeinander und geben im Kleinen ein Bild von dem Rhythmus des großen Lebenspulses in der gesammten Natur.

§. 112. Der Rhythmus gefällt, unabhängig von den Tönen, blos durch die Gesetzmäßigkeit der Tonbewegungen. Zum Beweise hievon berufe ich mich auf das Wohlgefallen, welches wir an der eintönigen Trommel und an dem eintönigen Tambourin finden. Die eintönige Trommel und das eintönige Tambourin, beyde bringen diese Wirkung hervor, blos durch die Gewalt ihres Rhythmus. Ja noch mehr; die rhythmische Bewegung der Dreschflegeln in den Scheuren, und der Hämmer in den Schmieden gewähret Wohlgefallen; der Grund dieses Wohlgefallens aber ist nirgends zu suchen, als nur in der gesetzmäßigen Aufeinanderfolge der einzelnen Schläge.

§. 113. Die kleinste Zeitfolge, woraus der Rhythmus besteht, heißt der Takt, der gleichgemessene Schritt in der rhythmischen Bewegung der Töne.

Der Takt aber ist entweder ein ganzer Takt, oder ein halber, oder ein dreyviertels Takt, rc. der erste zählt vier, der andere zwey, der dritte drey Schläge. Es können auch mehrere Takte zu einem Gliede vereinigt werden, woraus ein Rhythmus höherer Stufe entsteht.

§. 114. Jede Bewegung hat ihren bestimmten Grad von Geschwindigkeit, also auch in der Musik die Bewegung von einem Tone zu dem andern. Diese Geschwindigkeit macht in der Musik das aus, was man das Tempo nennt. Ursprünglich giebt es nur drey Tempo; diese sind langsam, schnell

Bayerische
Staatsbibliothek
München

und zwischen beyden ein Mittleres; doch haben auch diese ihre Nebenmodifikationen. Geschwindigkeit der Bewegung herrscht im Allegro und Presto, Langsamkeit in dem Adagio und Largo, und der zwischen diesen in der Mitte liegende Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit in dem Allegretto, Andante, Andantino und Larghetto.

§. 115. Die Melodie ist dem Tonkünstler die angenehme Folge der Töne. Ihr Wesen besteht in dem Ausdrucke der Empfindung, sie ist, wenn ich so sagen darf, die Musik in der Musik. Zu diesem Ausdrucke aber wird erfordert, daß die Töne sowohl an sich, als in ihrer Folge mit dem Charakter der Empfindung zusammenstimmen, deren Widerhall das Tonstück seyn soll. So glaube man die Stimme des Schmerzens, die Klagetöne jammernder Mütter, oder das Geschrey aufgereizter Krieger zu hören.

§. 116. Jede Gemüthsbewegung hat, wie ihre eigene Farbe, so auch ihren eigenen Ton. Eine harte Tonart haben die Empfindungen der starken Art, eine weiche die der sanften, welche, wenn sie erklinget, in der Seele des Hörenden dieselbe leidenschäftliche Empfindung anreget, aus welcher sie geflossen ist. Jeder Ton hat daher seine Bedeutung und seinen eigenthümlichen Charakter. Einige Töne erheben die Seele und erweitern den Busen zu freudigen Empfindungen, andere wiegen sie in tiefe Schwermuth ein, einige reizen das Gemüthe auf und setzen es in Flammen und Empörung, andere besänftigen die aufgereizten Gemüther wieder, rc.

Den Charakter der Töne hören wir die Blaseinstrumente am vernehmlichsten aussprechen. Die Bedeutung und den eigenthümlichen Charakter der Töne muß der Tonsetzer genau kennen, um denjenigen Ton zu wählen, welcher die ächte Sprache, der lebendige Ausdruck des Gefühls ist, so er darstellen will.

§. 117. Wie ihren eigenen Ton, so hat auch jede Gemüthsbewegung ihren eigenthümlichen Gang. So bewegen sich die belebenden Empfindungen mit Schnelligkeit fort, und die schwächenden schleichen langsam dahin. Jede musikalische Bewegung muß daher, wenn sie anderst Widerklang des Innern seyn soll, ihren eigenen Rhythmus haben, der durch die eigenthümliche Natur der darzustellenden Empfindung bestimmt ist. Der vernehmbare Ausdruck der wackeren Empfindungen erfordert einen hebenden Rhythmus, und einen sinkenden die empfindsame Sprache der saufteren Gefühle.

§. 118. Die Sprache der Empfindungen hat nicht eine gleiche Tonhöhe, noch vermag sich dieselbe Empfindung immer auf gleicher Höhe zu erhalten. Einige Empfindungen erheben ihre Stimmen in einem lauten Aufschrey, und sinken von dem höchsten Tone bis zu dem tiefsten herab, von welchem sie sich wieder bis zu dem höchsten erschwingen. Andere Empfindungen heben ihre Stimme mit Mühe und nur zu der kleinsten Abweichung, sie haben kaum das Vermögen, sich in dem schwächesten Hinschmelzen der Stimme

auszuhauchen. Diese Eigenthümlichkeiten in der Sprache der Empfindungen müssen den Tonkünstler bey seiner Komposition leiten, damit sie das Echo der Empfindung werde. So erfordert der Ausdruck der Empfindungen der wackern Art große Intervallen, der der sanften Schleifungen durch halbe Töne, und in der menschlichen Stimme durch alle kleinsten Theile des Tons.

§. 119. In dem Zustande des bewegten Gemüthes fließen nicht selten entgegengesetzte Empfindungen ineinander über. In den Becher der Freude ergießet die sie begleitende Besorgniß einige Tropfen Wermuth, und das Herbe des Schmerzgefühls wird von dem Süßen der selten untergehenden Hoffnung gemildert. Oft nehmen Gefühle die entgegengesetzten Charaktere an, endigen in die entgegengesetzten Affekte. Der Schrecken versinket in Ohnmacht, und die Furcht und der Schmerz wird zur alles zermalmenden Verzweiflung. Und selten schweiget der Verstand, wenn die Gefühle toben, er tritt hervor und sinnet über die Ursachen und Folgen derselben nach, dadurch erhalten die Gefühle eine mildere Farbe, einen mildern Charakter. Diesem Steigen und Fallen der Empfindung und ihren verschiedenen Windungen und Uebergängen muß der Tonkünstler in seiner Komposition folgen, wenn sie der vernehmbare Widerhall des Innern seyn soll.

§. 120. Aus der Verknüpfung mehrerer Melodien, mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, entsteht eine höhere Potenz der Musik, die

Harmonie. In der Harmonie herrschet nicht eine Melodie, sondern eine Vielheit der Melodien, keine aber dringet einzeln vor, vor der andern vorzüglich bemerkbar und unterscheidbar, sondern zu einem ungetrübten Ganzen miteinander auf das innigste verschmolzen tönen sie dem Ohre vorüber.

§. 121. Ueber den Werth der Harmonie in der Musik sind die Meynungen der Kenner getheilt. Rousseau nennt die auf Harmonie gegründete Musik eine barbarische, die Harmonie eine gothische Erfindung, auf welche wir nicht gekommen seyn würden, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten. Aber im Gegentheile erklären andere die Erfindung der Harmonie für die Epoche der wahren Musik, und preißen sie als das Fundament der ganzen Musik an, ohne deren Kenntniß nie ein gutes Tonstück könnte verfertiget werden.

§. 122. Wie bey jedem Kampfe entgegengesetzter Meynungen, so scheint auch hier die Wahrheit in der Mitte zu liegen. Zwar strebet die Harmonie der Naturbestimmung der Musik, eine Kunst in der Zeit zu seyn, entgegen, indem sie ein Zugleichseyn mehrerer Melodien, ein Zugleichtönen mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, gleichsam ein Räumliches in die Musik einführt; doch wird niemand in Abrede stellen, daß der Kraft und dem Ausdrucke eines vollkommen gesetzten und vollkommen aufgeführten vierstimmigen Chorals schwerlich etwas in der Musik gleichkomme. Aber deshalb unterschreiben

wir keineswegs die Lobrede, welche Neuere auf die Harmonie in der Musik halten, indem sie dieselbe als das Fundament in der ganzen Musik anpreißen. Der Geschichte zu Folge haben die Alten die Harmonie nicht gekannt, und doch hatten sie eine Musik, ja Gesänge von großer Kraft. Sind gleichwohl die Erzählungen von den Wundern des Gesanges und der Leyer des Orpheus, deren Tönen die wilden Thiere und die Felsen folgten, fabelhafter Natur; so zeugen sie doch von der großen Kraft und Wirkung der alten Musik.

§. 123. Durch die Harmonie wird das Nacheinanderseyn, die Sukzession in der Musik gleichsam angehalten und in ein Zugleichseyn, in Koexistenz umgewandelt: der Charakter der Harmonie kann demnach nicht, wie die Natur alles dessen, was blos der Zeit hingegeben ist, in Wechsel und Bewegung, sondern nur in Ernst und Ruhe bestehen. Diesem Charakter zu Folge vermag auch die auf Harmonie gegründete Musik nicht, reine Empfindungen und Leidenschaften, die gleich einem Strome dahineilen, wechseln und verfließen, sondern nur beharrliche Gemüthsbewegungen, Gemüthsstimmungen darzustellen; weshalb sie auch vorzüglich dem Geiste der christlichen Religion entspricht, so, daß man sie die Musik des Christenthums nennen könnte.

§. 124. Die Unbild der Zeit hat die Denkmähler der griechischen Musik zerstöret, und die Urkunden, welche wir darüber noch in Händen haben, gewähren nicht volle Befriedigung. So viel aber ist gewiß,

daß die Musik von den Griechen nicht als eine selbstständige Kunst betrachtet und behandelt wurde, sondern der Poesie untergeordnet war. Ihre Töne und Gesänge waren nichts anderes, als die wirkliche Darstellung und Absingung ihrer Poesieen; die griechische Musik war nur die melodische Verschönerung und poetische Erhöhung der menschlichen Stimme und Sprache. Erst in den spätern Zeiten erreichte die Musik ihre gänzliche Unabhängigkeit von der Sprache. Es war dies das Werk einer wichtigen und folgereichen Erfindung Frankos, Scholastikus zu Lüttich.

§. 125. Die Musik ist in der Tiefe des menschlichen Gemüthes gegründet, und auf die Stimmung desselben hat die Religion einen entschiedenen Einfluß; deshalb unterliegt es keinem Zweifel, daß der Genius der griechischen Musik ein anderer mußte gewesen seyn, als es jener der christlichen ist. Die Religion der Griechen war objektiv, in äußeren Formen sich setzend, ihr Gottesdienst war verschönerte Sinnlichkeit, ihre Religionsfeste waren voll Freude, ihre Götter personifizirte Naturkräfte, und jeder derselben fröhlich, die höchste Stimmung des griechischen Gemüthes war darum freye Auflösung in die schöne Natur, deren Kräfte Götter waren, freudige Hingabe an dieselbe. Da die Musik Widerhall des Innern ist, so konnte die Musik der Griechen nicht anderst seyn, als heiter, fröhlich, sanft, dahinhüpfend, ganz von Rhythmus belebet, und es mußte ihr jenes Element fehlen, durch welches sich die Tiefe des menschlichen Gemüthes in seinen unnennbaren Gefühlen aufschließt, die

Harmonie. Die Geschichte erzählet uns auch, daß die Gesänge der Griechen blos einstimmig waren. Es waren die Töne eines einzelnen einfachen Instruments oder einer einzelnen Menschenstimme, höchstens beyde im Wechselgesange. Und wenn auch ein Gesang von einem ganzen Chore von Sängern vorgetragen wurde, so waren alle Stimmen im Einklange. Die Erfindung der Harmonie in der Musik war dem Geiste der Neueren vorbehalten, und gehört zween fränkischen Geistlichen an, Hubald und Odo.

Die Musik der Christen ist ernst, gehalten, erhaben, langsam und majestätisch einherschreitend, und ihr Grundcharakter Harmonie. Es ist dieses die Musik des erhabenen Gefühls der Andacht, der unendlichen Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott und des unnennbaren Gefühles der Seligkeit und Trunkenheit vom Unendlichen; der ächten Stimmung des christlichen Gemüthes, welche aus der christlichen Religion hervorgeht, die Tödtung des Fleisches, Verläugnung seiner selbst, Verachtung der irdischen Dinge gebiethet und nur auf das Unendliche, als den Mittelpunkt aller unserer Wünsche und Bestrebungen, hinweiset.

§. 126. Die Musik tritt in dem Sternenhimmel auf eine sichtbare Weise hervor. Schon Pythagoras sprach von einer Musik der Sphären: aber seine Lehre war lange Zeit Mißverständnissen unterworfen. Die Musen haben gleichsam ihre Thronen auf den Sternen errichtet, um die Raumverhältnisse derselben gegen einander nach musikalischen Gesetzen zu ordnen

und über diese ewige und entzückende Musik zu walten. Die Musik schwebet sichtbar im Raume, in dem Sonnensysteme sich darstellend. Die Weltkörper geben in ihren Entfernungen untereinander die Verhältnisse der Quinte, Terz und der andern konsonirenden Akkorde an. Man denke sich nämlich eine Saite, welche vom Mittelpunkte der Erde bis an die äußerste Grenze der Welt gehe, diese in sechs und dreyßig Theile getheilt, wovon jeder um einen ganzen oder einen halben Ton von dem andern absteht; so hat man die Musik-Leiter der himmlischen Sphären. Die Himmelskörper stehen auf den verschiedenen Stufen dieser Leiter in solchen Entfernungen untereinander, daß sie die Verhältnisse der konsonirenden Akkorde anzeigen. Die himmlischen Sphären stehen demnach — in Hinsicht ihrer Distanzen im Raume — in solchen Verhältnissen zu einander, in welchen Töne — in Hinsicht ihrer Höhe und Tiefe — stehen müssen, wenn aus ihnen ein Akkord entspringen soll, also in Verhältnissen, aus welchen eine große Welt-Harmonie, aber nicht dem Ohre, sondern dem Auge vernehmbar, entsteht. Diese im Raume sich bewegende Harmonie der Weltkörper ist nun das, was man Sphärengesang, Musik der Sphären, nennt.

B.

Mahlerkunst.

§. 127. Die Mahlerkunst ist die unter der Form des Raumes bildende Kunst. Sie stellet ihre ästhetischen Produktionen als ein unmittelbar und zugleich

Seyendes, im Raume, dar. Sie ist die für den Sinn des Gesichtes bildende Kunst.

§. 128. Der Raum ist seiner Natur nach unbegrenzt und unbestimmt; ein jedes Kunstwerk aber muß ein Begrenztes, Bestimmtes, darstellen: der Raum kann darum dem Künstler nur in soferne zur Form dienen, daß er ihn begrenzet. Durch die Begrenzung des Raumes entstehen Gestalten; die Mahlerkunst ist also die erste Kunst, welche Gestalten bildet.

§. 129. Die Gestalten, welche von der Mahlerkunst dargestellt werden, sind nicht um ihrer selbst willen da, sonst wären sie nicht Kunstgegenstand, sondern eines Andern, des Geistigen wegen, wovon sie nur Ausdruck seyn sollen. Das Hauptsächliche in der Mahlerey ist das Geistige, das Körperliche ist das Untergeordnete, die Gestalt dienet nur zum Ausdrucke des Geistigen. Wie die Tonkunst ist die Mahlerkunst eine geistige, eine gemüthliche Kunst. Ja in ihr und durch sie wird vorzüglich das höhere, das himmlische Leben der Seele, Andacht, Liebe, Ergebung ꝛc. dem Auge erkennbar gemacht, daher auch die Mahlerkunst erst ihre Vollendung durch die christliche Religion erhalten hat. Aber eben des idealen, des himmlischen Lebens wegen, welches durch die Mahlerey sichtbar werden soll, und damit dieses dem Sinne desto vernehmlicher werde, muß in derselben die vollendete Körperlichkeit, die Masse, zurücktretten und sich in Schein verwandeln, und das eigentlich Geistige, Ideale in der sichtbaren Natur, Licht und Farbe, die

ätherische Hülle werden, aus welcher die erhöhte Seele zu uns spricht. Es ist dies gleichsam der verklärte Leib, welcher nach der Lehre der christlichen Religion die seligen Geister in den ätherischen Himmelswohnungen umgiebt.

§. 130. Die eigentliche Grundlage der Mahlerey ist die Zeichnung. Diese besteht in der Darstellung der Körper nach ihren äußern Umrissen. Es giebt keine wahre Mahlerey mit Vernachläßigung der Zeichnung; denn in der Form des Körpers liegt die meiste Kraft, die Form aber hängt größtentheils von der Zeichnung ab.

§. 131. Die Zeichnung aber muß richtig seyn. Es müssen die Verhältnisse der Theile, vorzüglich nach ihrer Breite, genau beobachtet werden, wenigstens darf das Auge kein Mißverhältniß entdecken. Die Zeichnung kann ferner nur eine Ansicht von der Form ihres Gegenstandes geben und zu ihrer Richtigkeit gehöret eine solche Darstellung der Form, wie sie dem Auge von dem bestimmten Gesichtspunkt aus erscheint. Nun wechselt aber die scheinbare Form des Gegenstandes nach seinem verschiedenen Verhältnisse im Raume, nach seiner verschiedenen Lage, nach seiner verschiedenen Entfernung ꝛc.; die genaueste Beobachtung dieser Verhältnisse wird demnach von Seite des Zeichnungskünstlers erfordert, wenn seine Zeichnung richtig seyn soll.

§. 132. Eine zweyte und höhere Forderung an die Zeichnung ist die Harmonie. Jedes Kunstwerk muß ein im Geiste empfangenes, untheilbares Ganze

seyn, es muß Eine Idee, Ein zusammenfassender Gedanke seyn, welcher in dem Ganzen herrschet und sich offenbaret. In diese eine Idee müssen sich dann die Glieder des Leibes gleichsam theilen, damit jedes sie auf gleichmäßige Weise und auf eine seiner Natur entsprechende Art sichtbar mache: und in diesem Gleichgewichte der Theile, vermöge dessen kein besonderer Theil mehr bedeutet, als das Ganze, jeder Theil das Ganze auf die ihm angemessene Weise ausdrückt, bestehet die Harmonie. Ein Beyspiel, wo das Ganze in der Einzelnheit sich ausspricht, die einzelnen Theile als Repräsentanten des Ganzen gebrauchet sind, ist der Torso des Herkules.

Jeder Theil dieses Körpers offenbaret, auf die seiner Natur entsprechende Weise, den ganzen Helden, so, daß in jenem der Held gleichsam in einer seiner besondern Thaten und so Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheint. Die ausgebreitete Stärke seiner Schultern erinnert, daß auf ihnen, wie auf zwey Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise geruht habe. Und diese Macht der Schultern deutet an, wie stark die Arme gewesen, die den Löwen auf dem Gebirge Citheron erwürget und den Cerberus gebunden und weggeführet haben. Mit Großheit wächst die Brust an und prächtig ist die anhebende Ründung ihres Gewölbes und zeiget dadurch an, daß eine solche Brust diejenige gewesen seyn müsse, auf welcher der Riese Antäus und der dreyleibige Geryon erdrücket worden sind. Aus der Feistigkeit seiner Hüften erscheinet, daß der Held niemals gewankt

und niemals sich beugen hat müssen. Seine Schenkel und das erhaltene Knie geben einen Begriff von den Beinen, die niemals auf ihren weiten Wanderungen ermüdet sind und den Hirsch mit Füßen vom Erze verfolget und erreichet haben rc. rc. — Winkelmann.

§. 133. Die dritte Forderung an die Zeichnung ist edle Einfachheit, wodurch sie sich dem Idealischen annähert, und Ausdruck des Großen wird. In dem Verhältnisse aber, in welchem in der Zeichnung nur das Wesenhafte und Hauptsächliche herausgehoben, und in der größten Richtigkeit und Kraft dargestellt, das Außerwesentliche aber nur angedeutet wird, nähert sie sich dem Idealischen, und es entsteht jene edle Einfachheit, welche der Größe so wesentlich ist. Wird das Außerwesentliche wie das Wesenhafte, das Zufällige wie das Nothwendige mit gleicher Sorgfalt hervorgehoben und mit gleichem Kunsteifer behandelt und ausgeführt, so wird das Wesenhafte und Nothwendige minder kenntlich, die Kraft des Gegenstandes minder sichtbar, der Gegenstand verliert seinen eigenthümlichen Charakter, und es verbreitet sich über das ganze Gemählde eine Kälte und Charakterlosigkeit, welche nur den eisernen Fleiß und die unbesiegbare Geduld des Künstlers bewundern läßt. Infelix operis Summa! Und von diesem Fehler wußten sich sonst große Künstler nicht frey zu erhalten; z. B. Denner und die Niederländische Schule. So liegt in der menschlichen Gestalt die höchste Kraft in den Knochen und in den bewegten Muskeln, die Bekleidung und Umgebung dieser Gestalt ist nur etwas Akzidentelles; nur die

erstern müssen daher bestimmt und kräftig angegeben und das Andere als das minder Bedeutende durch eine leichtere Behandlung der Aufmerksamkeit entzogen werden. Aber entgegengesetzt war die Manier Denners: es ist kein Haar im Barte, welches er in seinen Köpfen übersehen, kein Hautgefäßchen, welches er nicht besonders sichtbar gemacht hätte. Und die Niederländische Schule trieb es sogar so weit, daß die Haare und die Poren der Haut, auch unter dem Vergrößerungsglase betrachtet, der Natur entsprachen.

§. 134. Die Einfachheit der Zeichnung schließt die Wohlgefälligkeit keineswegs aus. Dieser muß die Mahlerkunst um so mehr huldigen, indem sie eine für den Sinn des Gesichtes bildende Kunst ist, und nur durch das Aug dem Verstande entgegen kömmt. Aus diesem Grunde muß der Zeichnungskünstler alles vermeiden, was einen unangenehmen Eindruck auf das Auge macht, daher alle sich selbst wiederholenden Figuren, und vorzüglich alle geraden Linien, indem diese Schärfe und Starrheit ausdrücken, welche das Auge beleidigen. Nirgends sey in den Umrissen Härte, nirgends etwas Eckiges, alles runde sich und fließe in einander. — Mengs erzählet vom Korreggio, daß er alle Ecken vermieden habe. Doch damit sey nicht gesagt, als müßten die geraden Linien aus den Grenzen der Mahlerey verwiesen werden. Allerdings muß die Mahlerkunst der Wohlgefälligkeit nachstreben, aber ihr nicht die Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit aufopfern. Die Umrisse müssen immer dem Charakter des Gegenstandes angemessen seyn. Dienen die gera-

den Linien der Wahrheit oder als Symbole von Begriffen, so haben sie allerdings ihre Anwendung.

§. 135. Die Zeichnung giebt nur die Umrisse, gleichsam nur das Skelette der Körper, erst durch die Farben erlangen sie scheinbar Fleisch und Leben, werden ein belebtes, seelenvolles Ganze. Das Colorit, wodurch die Zeichnung zum Gemählde wird, ist daher ein eben so wesentlicher Theil der Kunst und Bestandtheil des Gemähldes, als die Zeichnung. Ja in den Farben liegt ein Reiz, der oft nicht viel geringer ist, als der, welcher von der Schönheit der Formen herrührt.

§. 136. Die Hauptforderung, welche an das Kolorit in einem Gemählde gemacht wird, besteht in der Harmonie der Farben. Einfärbigkeit in einem Gemählde eckelt an, wie die beständige Wiederholung eines und desselben Tones in der Musik. Widerstreitende Farben sind ihm eben so unerträglich, wie dissonirde Töne in einem Tonstücke. Es muß daher Mannigfaltigkeit der Farben in einem Gemählde seyn und Einheit in dieser Mannigfaltigkeit, wenn das Ganze einen harmonischen Eindruck machen soll.

§. 137. Verschieden waren die Wege, auf welchen verschiedene Künstler die Harmonie der Farben zu erreichen suchten. Korreggio suchte sie in den unmerklichen Abstufungen des Lichtes, des Schattens, und den sanften Uebergängen von dem Einen zu dem Andern. Tizian in den Mitteltinten. Rembrandt durch eine herrschende Hauptfarbe, vermittelst welcher eine jede helle Farbe etwas von ihrer Stärke verliert.

Jedes Gemählde muß eine Hauptfarbe haben, durch welche der Glanz der Farben oder die Stärke des Lichts gemäßiget und zu einem gewissen Grade herabgestimmt wird. Man nennt diesen Grad der Stärke der Farbe den Farbenton. Durch die Einheit des allgemeinen Farbentons in einem Gemählde wird Uebereinstimmung in ihre Mannigfaltigkeit gebracht und erreichet, daß keine Farbe einzeln hervorsticht, sondern alle, ihrer Mannigfaltigkeit ohngeachtet, nie den Eindruck einer Farbe auf uns machen, worin die höchste Harmonie besteht.

§. 138. Der Ton des Gemähldes ist, wie der Ton bey einer musikalischen Komposition, durch den Charakter des darzustellenden Gegenstandes bestimmt, welchem er angemessen seyn muß. Der Ausdruck der Gefühle der sanften Art erfordert eine weiche Tonart, und der Ausdruck jener der wackern Art eine harte. Und so wäre es ungereimt, tragische Gegenstände in freundlichheitern Farben, und die heitere Landschaft eines südlichen Himmelsstriches in düstern Farben darzustellen. Eine traurige Vorstellung erfordert einen Ton, welcher ihr entspricht und den Eindruck des Inhaltes unterstützt, düstere Farbe, und eine reitzende Vorstellung macht auch Lieblichkeit in dem Tone, freundliche, heitere Farben, nothwendig. Sonst würde die Bedeutung der Sache in ihrem Zeichen, in der Farbe, untergehen.

§. 139. Jeder Gegenstand hat seine eigenthümliche Farbe. Diese unterliegt aber mannigfaltigen

Modifikationen nach der größern oder geringern Entfernung desselben vom Auge. So entsteht die Lokalfarbe, welche aber dem Gegenstande nicht eigen, sondern nur scheinbar ist, und von der größern oder geringern Entfernung desselben abhängt. Die Luft nämlich, welche zwischen dem Sehorgane und dem Gegenstande sich befindet, hat ihre eigene Farbe, eine bläulichte Tinte, wodurch die natürlichen Farben der Dinge nothwendig abgeändert werden müssen, und in ihrer Entfernung zwar in der Art, daß sie anderst erscheinen, als sie wirklich sind. So verliert die Farbe eines Gegenstandes, wenn er sich vom Auge entfernt, ihre Lebhaftigkeit, nach der zunehmenden Entfernung immer mehr und mehr von ihrer Eigenthümlichkeit, diese erlischt endlich ganz und der Gegenstand nimmt die allgemeine Luftfarbe an. Diese Modalirungen der eigenthümlichen Farben verdienen in der Mahlerkunst um so mehr Berücksichtiguug, indem sie ihre Gegenstände nicht immer in einer gleichen Nähe, sondern oft in verschiedenen Graden der Entfernung darzustellen hat.

§. 140. Wenn Gegenstände von mancherley Farben nebeneinander und zwar in Gruppen zusammenstehen, so werden ihre verschiedenen Farben mehr oder weniger in einander spielen und dadurch die mannigfaltigsten Schattirungen bewirken. Dieses ist die reflektirte, d. h. die aus dem Reflexe bewirkte Farbe. Doch gilt diese Regel nur unter einer Beschränkung. Von zweyen Gegenständen, die nebeneinander sich be-

finden, wird nur derjenige, der mit der hellsten und glänzendsten Farbe pranget, diese Wirkung auf die Farbe des andern äußern und ihm von dem Schimmer seiner Farbe mittheilen, ohne aber durch diesen eine besondere Farbenmodifikation zu erleiden. Ein rosenrothes Kleid, noch mehr ein rosenrothes Sonnendach wird dem Gesichte desjenigen, welcher es trägt, einen röthlichen Schimmer leihen, ohne aber umgekehrt etwas von der Farbe des Fleisches zu erhalten. Des Widerscheines wegen wird von dem Mahler gefordert, daß er dieses Ineinanderspielen der verschiedenen Farben genau kenne.

§. 141. Das eigentlich Magische in der Mahlerey ist das Helldunkel. Der Namen giebt schon den Begriff der Sache und zeiget das an, daß hier weder Licht noch Schatten allein, weder helle noch dunkle Farben allein herrschen, sondern die Vereinigung beyder Statt finde.

Das allgemeine Gesetz des Helldunkels ist, daß Licht und Schatten, helle und dunkle Farben sich wechselweis erhöhen oder mäßigen; wie denn auch, die vollkommene Behandlung des Helldunkels auf der Kunst beruht, Lichter und Schatten da, wo es Nothwendigkeit erheischt, durch dunkle oder helle Lokalfarben zu stärken oder zu schwächen.

§. 142. Das Helldunkel ist eigentlich der Zauberstab, womit die Mahlerkunst ihre vorzüglichsten Wunder wirkt: denn mittelst des Helldunkels ist es nicht nur möglich, Flächen den Schein von Erhabenheit und Vertiefung, den Schein der Körperlichkeit zu geben,

sondern auch alle mögliche Effekte des Lichtes hervorzubringen, z. B. freundliche, helle Sanftheit, mäßige Erleuchtung, blitzenden Widerschein ꝛc. Ja von der Modulirung des Helldunkels, welches die scheinbare Wölbung der Gestalten in der Mahlerey bewirket, hänget zum Theile der Schein der Vertiefung ab, welche der Mahler seiner Fläche zu geben genöthigt ist: denn je mehr ein Gegenstand sich vom Auge entfernt, desto mehr verliert sich die Ründung, die Wölbung desselben, der Gegenstand erscheinet immer flächer, bis er endlich als eine vollkommene Fläche gesehen wird.

§. 143. Die Mahlerkunst kann die körperlichen Gestalten nicht wirklich so darstellen, wie sie an sich beschaffen sind; sie giebt nur den Schein der Körperlichkeit, ist die Kunst des Scheins. Jedoch ist in dem Gemählde der Schein nicht von der Wirklichkeit zu unterscheiden, die Dinge scheinen in dem Gemählde wirklich so, wie sie an sich wahrhaft beschaffen sind. In der Mahlerey fällt also S c h e i n und W a h r h e i t vollkommen zusammen, ist völlig Eins. Dieser Schein wird in der Mahlerey herbeygeführt und erreicht durch das Helldunkel.

Das Helldunkel kann aber in der Mahlerey auf zweyfache Weise behandelt werden, entweder als Bedingung der Wahrheit oder um seiner selbst willen. Man kann den Schein wollen, soweit er zur Wahrheit erforderlich ist, aber auch um seiner selbst willen.

§. 144. Die Alten behandelten das Helldunkel als Bedingung der Wahrheit, d. h. sie gebrauchten es blos soweit, als es nothwendig war zur treuen Nachbildung eines wirklichen Naturgegenstandes, als Bedingniß der Naturwahrheit: daher sich auch der Styl der Alten durch Strenge auszeichnet. Die Neuern behandeln das Helldunkel nicht als Mittel, als Bedingung der Naturwahrheit, sondern sie behandeln es als absolut, um seiner selbst willen, machen es zum Selbstständigen und stellen es für sich und um sich selbst dar; daher auch der Styl der Neuern von Anmuth und Grazie überfließet.

In der ersten Behandlungsweise des Helldunkels sind unter den Alten berühmt, Apelles — er mahlte Alexanders Pferd so täuschend, daß man alle Augenblicke glaubte, es würde zu wiehern anfangen — Zeuxis — bekannt sind Zeuxis Weintrauben, auf welche die Vögel herzuflogen, um sie zu kosten — sein Nebenbuhler Parrhasius — Parrhasius Vorhang, welchen Zeuxis wegziehen wollte — unter den Neuern Rembrandt — Rembrandts Magd, mit welcher die Nachbarinnen sprechen wollten. —

In der zweyten Behandlungsweise des Helldunkels zeichnete sich aus Korreggio. Unerreicht stehet er in seiner berühmten Nacht in der Dresdner Gallerie. Es ist ein Ideal = Kolorit, welches mit wahrhaft magischer Kraft den Blick des Beschauers fesselt.

§. 145. Zeichnung, Kolorit und Helldunkel sind es vorzüglich, wodurch die Mahlerkunst über ihre Werke den unsäglichen Zauber verbreitet. Keines von

ihnen darf in einem Gemählde vermißt werden, wenn es Anspruch auf Schönheit machen soll; doch werden wir sie nie in einem und demselben Gemählde in gleicher Vortrefflichkeit beysammenfinden, sondern immer nur das eine oder das andere über die übrigen in hoher Vollkommenheit vorherrschen sehen. Darnach werden die Werke der Mahlerkunst in Klassen geordnet, von welchen jede eine eigene Mahlerschule ausmacht. Der Charakter der römischen Schule besteht vorzüglich in Schönheit der Formen: Raphael (Sanzio, Urbino Geburtsort, 1483) bezeichnete seine Hauptmassen durch Genauigkeit und Ausführlichkeit der Zeichnung. Die Venezianische Schule ist ausgezeichnet durch die Wahrheit der Farben. Tizians (Vecellio, geb. zu Cadore an den Grenzen des Friauls 1477) Ruhm beruhet auf der Wahrheit der Farben und der Abstufung derselben in ihren Mitteltinten. — Die lombardische Schule glänzet durch die Magie des Helldunkels: Korreggio (Ant. Allegri, geb. zu Correggio, lebte zwischen 1473 - 1513) idealisirte das Helldunkel und machte den Schein absolut, stellte ihn um seiner selbst willen dar. Die niederländische Schule gefällt sich in dem Gemeinen und ist vorzüglich charakterisirt durch das Bestreben, das Unbedeutende wie das Bedeutende mit gleichem Kunsteifer hervorzuheben.

§. 146. Jedem Gemählde muß Eine Idee, Ein zusammenfassender Gedanke zu Grunde liegen, welcher durch das Ganze sichtbar werden muß. Dieses erheischet Ausdruck und Komposition.

Ausdruck ist Darstellung des Innern durch das Aeussere, Sichtbarmachung des unsichtbaren Geistes. Gestalten ohne Ausdruck gleichen seelenlosen Schatten. Der Ausdruck muß charakteristisch seyn, Spiegel des Innern. Daher ist die genaueste Berücksichtigung des Gegenstandes sowohl, als auch der Verschiedenheit des Geschlechtes, des Alters, des Standes ꝛc. Forderung an den Künstler; denn anderst zürnet ein König, anderst ein Gemeiner, und der Schmerz eines männlichen starken Gemüths äußert sich auf eine andere Weise, als wenn er eine schwache, weibliche Seele durchdringt. — Euphranor mahlte, nach Plinius, den Paris so, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte.

§. 147. Die Komposition besteht in der Anordnung des Mannigfaltigen in einem Gemählde der darzustellenden Idee gemäß. Das Hauptbestreben bey der Komposition muß gerichtet seyn auf Annehmlichkeit und Klarheit: und dieses wird erreichet durch Symmetrie und Gruppirung.

Die Symmetrie bezieht sich auf die zwo Hälften in einem Gemählde und Gleichgewicht; dieses charakterisirt das schöne Gemählde; dieses Gleichgewicht aber würde aufgehoben, wenn die eine Seite mit Figuren überhäuft, und die andere verhältnißmäßig leer gelassen würde.

§. 148. Die Gruppirung besteht in der Zusammensetzung einzelner Theile, die in ihrer Einzelnheit

schon wesentlich sind und für sich ein Ganzes ausmachen, zu einem höheren Ganzen; z. B. der Historienmahler, der zur Darstellung seiner Geschichte mehrere Personen nöthig hat, stellet sie nicht zerstreut oder verwirrt untereinander, sondern vereinigt etliche hier, andere an einer andern Stelle in Masse zusammen, und man sagt, er habe Gruppen gemacht, die Figuren gruppirt. Durch eine solche Zusammenstellung der Figuren wird Klarheit in das Gemählde gebracht, und das Auge in Ruhe gesetzet, so, daß es die Synthese der Figuren nicht erst hervor zu suchen braucht, um dadurch den Sinn des Gemähldes zu errathen.

§. 149. Soll aber durch die Zusammenstellung der Figuren in Gruppen Klarheit in ein Gemählde gebracht und die darzustellende Idee durch die Sinne dem Verstande entgegengeführt werden, so müssen die Figuren so zusammengestellt werden, daß sie als ein unzertrennliches Ganze erscheinen, d. h. eine einzige Hauptvorstellung erwecken. — Jede einzelne Figur muß ferner in ihrer Beziehung zu dem Ganzen und zu den übrigen dargestellt werden, und diesem Verhältnisse gemäß entweder hervorgehoben oder zurückgestellt, denn sonst würde die Vorstellung des Ganzen verwirrt und die darzustellende Idee minder kenntlich oder ganz unkenntlich gemacht.

§. 150. In einem jeden Werke aber kommen größere und kleinere, wichtigere und unwichtigere Dinge vor; das Wesentliche, die Hauptfigur, nehme daher in dem Gemählde die bedeutendste Stelle ein, und diese ist die Mitte; denn wo zwey Seiten sind,

wie dies der Fall ist in einem Gemählde, ist auch eine Mitte, welche bedeutend ist: jedoch braucht sie nicht gerade nach geometrischer Regelmäßigkeit in die Mitte gestellt zu werden, indem die Symmetrie in einem Gemählde nicht in dem formellen, sondern in dem qualitativen Gleichgewichte besteht.

Die Hauptfigur werde durch Farbe, Ausdruck und Beleuchtung hervorgehoben. Sie erhalte das Hauptlicht; jedoch kann zuweilen auch eine stärkere Schattenmasse von Wirkung seyn, wie dies Topino Lebrün in seinem sterbenden Gracchus beobachtet hat. Der untere Theil des Körpers, welcher schon dem Tode angehört, ist in Dunkel gehüllt; aber beleuchtet ist das Antlitz, in welchem sich der Sieg der Freyheit über das Schicksal ankündigt.

Die Hauptfigur stehe voran und zeichne sich durch Stellung und Vollkommenheit aus; die übrigen Figuren müssen, wo es angeht, in gewissen Abstufungen stehen. Die Pyramidalform sey vorherrschend. Wie anziehend ist diese in Raphaels Bildern?

In Stellung, Farbe, Beleuchtung und Ausdruck folge auf die Hauptfigur jene, welche nach ihr die größte Bedeutung hat, und so nehme die mahlerische Ausführung der Figuren in dem Verhältnisse ihrer Bedeutung ab.

§. 151. Auch nicht unbedeutend ist bey der Zusammenstellung der Figuren in Gruppen das Verhältniß der Zahlen. So soll man nicht die aus geraden Zahlen zusammengesetzte anwenden, sondern die aus

ungeraden Zahlen bestehende. Die gerade Zahl führet gleichsam auf einen Stillstand der Seelenthätigkeit nach vollendeter Zählung, die ungerade erhält die Seele in Spannung und Thätigkeit.

* Nach Pythagoras hat das Gerade nur einen Anfang und ein Ende, z. B. 4 = 2 + 2; das Ungerade aber hat Anfang, Mitte und Ende, z. B. 5 = 2 + 1 + 2. Das Ungerade ist daher die vollkommene Harmonie, demnach Sinnbild des Guten und Vollkommenen; das Gerade aber, da es in ihm nicht zur Harmonie gekommen, ist das Sinnbild des Bösen und Unvollkommenen.

§. 152. Wenn die Natur der darzustellenden Idee es erfordert, daß die Figuren in mehrere Gruppen abgetheilet werden müssen, so sey die Beziehung auch der entferntesten Gruppe auf den Hauptgegenstand unverkennbar, und jede Gruppe wiederhole in sich das Bild des Ganzen. In jeder derselben kommen wieder die Haupttheile an die sichtbarste Stelle, und werden verhältnißmäßig hervorgehoben, die Nebensachen werden in ihrer Beziehung zu einander behandelt, und kommen dorthin zu stehen, wo sie die ihnen zukommende Wirkung am besten thun.

* Man hat die Traube als Muster der Gruppirung aufgestellt. Zwar kann sie nicht als Vorbild, doch hierin als Sinnbild der Gruppirung gelten. Wie nämlich in einer Traube alle, auch die kleinsten, Aestchen mit dem Hauptstengel (freylich nur durch ein äußeres Band) im Zusammenhange stehen, und so ein geschlossenes Ganze ausmachen, so haben alle, auch die entferntern, Gruppen eine nothwendige Beziehung auf den Hauptgegenstand, so, daß sie als ein unzertrennliches Ganze erscheinen.

§. 153. Die Natur beginnt ihre Schöpfungen mit den niedersten Gattungen von Dingen, wo sie überwältiget noch von der Kraft der Form das Leben in genauen und strengen Umrissen einschließet. Die Kraft des Feuers, den Blitz des Lichtes verschließt sie in harten Stein, die holde Seele des Klanges in strenges Metall ꝛc.

Und die Farbe, womit sie die Erstlinge ihrer Schöpfung auffrischet, ist noch kein eigentliches Kolorit. Dieses tritt erst hervor an den Blüthen und einigen Früchten, an dem Gefieder der Vögel und an den farbigen Bedeckungen der Thiere; aber es scheinet wie über allen Wechsel erhaben, und für die ganze Lebensdauer dieser Geschöpfe geschaffen zu seyn.

Nur da, wo das Nackte hervortritt, in dem Fleische des Menschen, ist die Farbe beweglich im eigentlichen Sinne geworden. Ja, der Farben-Wechsel in dem Fleische des Menschen scheint sogar der Willkühr untergeordnet zu seyn, wenigstens richtet sich derselbe nach den Affekten und Leidenschaften, welche das menschliche Herz in Bewegung setzen. Der Neid, die Traurigkeit bleichet das Gesicht, der Zorn röthet dasselbe ꝛc. Man bildet daher die Traurigkeit ab durch einen Mann mit bleichem Gesichte; und Seneka sagt in seiner physiologischen Beschreibung des Zornigen: Multus ore toto rubor, exaestuante ab imis praecordiis sanguine.

§. 154. Eben so hebt die Mahlerkunst mit Bildung gemeiner Gegenstände an, wo es blos auf strenge Umrisse, auf äußere Form angelegt zu seyn

scheint. Gestalten, mit welchen sie gleichsam die ersten Striche ihres Pinsels zu versuchen scheint. Von da aber erhebt sie sich durch eine Reihe von Mittelstufen bis zu dem Geistigen, allgemeinen Begriffen, moralischen Wahrheiten rc.

Auf der niedersten Stufe der Mahlerey stehen die Gemählde des Stilllebens, d. h. diejenigen, welche leblose Gegenstände darstellen, z. B. Küchengeräthe, Hausgeräthschaften rc., solche Gestalten erscheinen blos um ihrer selbst willen, denn sie sind keiner Bedeutung fähig, daher keine eigentliche Kunstgegenstände. Die Form ist hier das Hauptsächliche. Die Farben sind einfach. Jedoch können sie, durch harmonische Vertheilung von Licht und Schatten, einen Schein von Schönheit erlangen.

§. 155. Die zweyte Stufe der Mahlerey nimmt ein die Frucht- und Blumenmahlerey. Hier herrscht schon eigentliches Kolorit. Werden aber Blumen und Fruchtstücke blos um ihrer selbst willen dargestellt, so haben sie höchstens einen artistischen Werth. Einen solchen haben selbst nur die Frucht- und Blumengemählde des Huysums, obgleich er in dem Matten und Pelzigen seiner Früchte, in dem Glänzenden seiner Blumen, in dem Durchsichtigen seiner Thautropfen, in der scheinbaren Bewegung seiner Insekten die Natur bis zur Täuschung nachgeahmt hat.

Jedoch können die Gemählde von Blumen und Früchten auch einen ästhetischen Werth erlangen. Die Farben nämlich haben selbst schon eine symbolische Bedeutung: so ist die weiße Farbe die Farbe der

Unschuld, die grüne Farbe die Farbe der Hoffnung, die rothe die Farbe der Liebe ꝛc. Das Farbenmeer aber hat sich vorzüglich über die Pflanzenwelt ausgegossen. Werden nun die mit den entsprechenden Farben prangenden Blumen gewählt, so kann dadurch ein bewegtes Gemüth allerdings seine Gefühle und Affekte ausdrücken, und das Gemählde erhält Anspruch auf den Namen eines eigentlichen Kunstwerkes, indem es eine symbolische Bedeutung hat.

§. 156. Auf der dritten Stufe der Mahlerey steht die Thiermahlerey. Die Thiermahlerey hat an sich keinen ästhetischen Werth, sie erlangt aber solchen, wenn sie in dem einzelnen Thiere den Charakter seiner Gattung ausdrückt; und das Interesse wird um so größer, je mehr dieser Charakter Analogon des menschlichen ist; einen solchen z. B. beweiset der Löwe. Der, welcher den Löwen zu Venedig oder im Campidoglio bildete, erfaßte seine Idee, und bildete in ihm die Idee des Löwengeschlechts, den Monarchen der Thiere.

In dieser Beziehung zeichnete sich unter den Mustern Gottfried Mind aus. In den halbschmeichlerischen und halbtiegerartigen verschmitzten Blicken seiner Katzen spricht sich der Gattungscharakter dieser Thiere auf eine unzweydeutige Weise aus.

§. 157. Die vierte Stufe der Mahlerey ist die Landschaftsmahlerey, die Synthese organischer und unorganischer Gestalten. Die Landschaftsmahlerey ist allerdings eine sehr schwierige Kunst, indem sie nicht

blos das Auge befriedigen, sondern sich, so zu sagen, auch an die übrigen Sinne wenden muß; man muß z. B. Wärme und Kälte, frische erquickende und schwüle niederdrückende Luft zu empfinden glauben. Und was Hauptsache ist, so muß die Landschafts-mahlerey vorzüglich auf die Darstellung des allgemeinen Lichtes in seinen Verhältnissen zu den verschiedenen Gegenständen im Raume, welchen sie darstellt, gerichtet seyn: dieses ist aber eine der schwierigsten Aufgaben. Diesem ungeachtet bleibt die Landschafts-mahlerey, an sich betrachtet, eine untergeordnete Kunst, indem sie blos auf empirische Wahrheit geht. Nur durch höhere Beziehung kann sie ästhetische Bedeutung erlangen. Der Landschaftsmahler ist schon an sich gedrungen, sein Gemählde mit Menschengestalten zu beleben, denn nichts schrecket mehr zurück, als der Anblick einer menschenleeren Gegend; wie er an sich gezwungen ist, seine Landschaft mit Menschen in äußere Verbindung zu setzen, so stelle er auch beyde in einer innern Verbindung, in einem innern Zusammenhange dar, d. h. er gebe seiner Landschaft eine nothwendige Beziehung auf die sie bewohnenden Menschen, und mache aus dem Klima, aus der Form und Gestalt derselben den Charakter ihrer Bewohner erkennbar. Das Landschaftsgemählde wird dann Hülle, aus welcher ein Höheres zu uns spricht, Symbol des Geistigen und somit Kunstgegenstand.

Was die Darstellung der Seestücke angeht, so wird der Mahler auch bey der größten Fruchtbarkeit

seines Genie's sich als dürftig beweisen, denn hier sieht eine Szene der andern so ziemlich ähnlich.

§. 158. Die fünfte Stufe der Mahlerey ist jene, welche Menschengestalten darstellt. Das Geistige tritt hervor.

Sie ist entweder Charakter-Mahlerey oder Historien-Mahlerey.

Die gemeinste Art des Charakter-Gemähldes ist das Portrait, über dessen Kunstwerth die Meynungen getheilt sind. Bestehet das Portrait blos in einer treuen Nachbildung des sichtbar Wirklichen, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß ein solches keinen Kunstwerth hat. Nur dadurch, daß das Portrait den Grundcharakter der darzustellenden Person auffaßt und in dem Bilde sichtbar macht, erhebet es sich auf die Stufe der Kunst, denn auf diese Weise erhält es Bedeutung und stellet etwas Bleibendes dar.

Der Grundcharakter der darzustellenden Person, und zwar wie er an sich, in Wahrheit ist, muß in dem Bilde erscheinen. Das Portrait muß Charakterbild seyn, wie dies der Fall ist in dem Portraite eines Franziskaners von Rubens, der einen Todtenkopf in der Hand wägt, mit einer Ruhe und einem Blicke, als ob er das Räthsel des Lebens gelöset hätte: ferner in den Werken Hollbeins, vorzüglich in seiner Darstellung des Bürgermeisters von Basel, der mit seiner Familie kniend zur Mutter Gottes betete. Es ist in diesem Bilde seine ganze Zeit dargestellt, in ihrer Frömmigkeit, ihrer Strenge und Häuslichkeit, in ihrem Ernste und ruhigen Größe.

§. 159. Man hat die Frage aufgeworfen: ob das Portrait die Personen in Ruhe oder in That und Handlung begriffen darstellen soll.

In der Regel ist die Ruhe der Bewegung vorzuziehen, indem die Ruhe mehr geeignet ist, das Ganze des Charakters sichtbar zu machen. Die Handlung würde vielleicht die Totalität des Charakters beeinträchtigen, und das Portrait würde kein eigentliches Charakterbild seyn: denn in manchen Handlungen herrscht nur eine vorübergehende Gemüthsbewegung, manche vollbringt die Seele überwältigt von der Macht eines Affekts, an welcher der Charakter wenig oder gar keinen Antheil hat. Jedoch will ich nicht in Abrede stellen, daß sich nicht in gewissen Handlungen der wahre und ganze Charakter einer Person im hellsten Lichte zeigen könne. In diesem Falle stelle man seine Person in That und Handlung begriffen dar, gebe ihr eine historische Stellung.

§. 160. Ueber dem Portraite stehen die mythologischen und die mystischhistorischen Gemählde, bildliche Vorstellungen hoher idealischer Charaktere.

Da die griechischen Götter das Unendliche nicht in seiner Fülle, sondern mit Begrenzung darstellten, waren sie der Kunst erreichbar = mythologische Gemählde. — Ja, der griechische Künstler hatte hierin ein weites Feld, indem nach seinem Begriffe alles voll Gottheiten war. Aber nach dem christlichen Lehrbegriffe stehet die Gottheit über alle bildliche Vorstellung erhaben. Der Mahlerkunst ist die Personifikation eines Wesens unmöglich, welches das Unendliche

selbst ist in seiner unergründlichen Tiefe und Fülle. Aber eine um so weitere Welt schließet sich dem christlichen Künstler auf mit den mystischhistorischen Personen: Christus, Madonna, Propheten, Aposteln, Märtyrern ꝛc. —

§. 161. Eines der würdigsten Subjekte für die Kunst ist Christus, aber auch eines der schwierigsten; daher Raphael den Menschensohn verklärt darstellte in einer ätherischen Lichthülle, die anbetenden und entzückten Jünger auf der Spitze des Berges und das staunende Volk an seinem Fuße. Die höchste Würde mit der höchsten Milde, tiefer Ernst mit der innigsten Liebe, und der reine Blick eines ruhigen Gemüthes, welches von keinem Vergänglichen bewegt werden kann, muß in dem Bilde Christi erscheinen. Darauf deutet hin der Begriff des Menschenerlösers und des großen Lehrers der Menschheit. Dürers selbstgemachtes Portrait ist ein schwaches Schattenbild hievon. Die Züge in dem Bilde Christi müssen daher bestimmt, ausdrucksvoll, charakteristisch seyn.

§. 162. Der schönste Gegenstand, welchen die christliche Religion der Mahlerey darbietet, mag die Madonna seyn. Mit der heiligen Jungfrau gieng der Mahlerkunst ein ganz neues Ideal auf, welches die Alten nicht kannten. Die Alten hatten keinen Begriff von einer ganzen Unschuld, von einer vollendeten, übersinnlichen Reinigkeit des Willens, von einer zur himmlischen verklärten menschlichen Seele. Aus der griechischen Venus von Medizis leuchtet das Streben

zu

zu gefallen, gleichwohl durch Unschuld und Scham gemildert. Der Begriff einer Mutter Gottes deutet auf das Ideal einer liebevollen Mutter, das Ideal von jungfräulicher Reinheit und Unschuld, daher aus ihrem Bilde die erhabenste Mutterliebe, die engelreinste Jungfräulichkeit und Unschuld sprechen muß, gehoben durch Schönheit, Demuth und himmlische Ruhe. Hiezu aber wird religiöser Sinn und Eifer erfordert. Dieses Ideal hat vorzüglich Raphael in seinen Madonnen erreicht, besonders in seiner Jungfrau in der heiligen Familie, welche er für Franz I. mahlte.

§. 163. Zu den mystischhistorischen Personen gehören ferner die Apostel und Evangelisten, diese kräftigen Werkzeuge in der Hand der Vorsehung zur Verbreitung des Christenthums. Die Seele ihres ganzen Wesens ist religiöse Begeisterung: Raphaels Apostel. Und die Märtyrer, welche ihre Ueberzeugung von der Wahrheit und Göttlichkeit des Christenthums durch ihr Blut bekräftigen. Himmlische Ruhe und freudige Hingabe zum Märtyrertode muß in ihren Gestalten sichtbar werden, wie in Vandyks heil. Sebastian; gebunden an einen Baum erwartet er mit himmlischer Ruhe den Pfeil, der sein Herz treffen soll.

§. 164. Unter Historien-Mahlerey versteht man die Darstellung einer wirklich geschehenen Handlung oder Begebenheit, als gegenwärtig, vor unsern Augen sich ereignend.

Es entsteht aber die Frage: wie kann die Mahlerey eine Handlung oder Begebenheit, als gegenwärtig, vor unsern Augen sich ereignend, darstellen, da der Gegenstand eines jeden Gemähldes ruhig ist, alle Figuren in ihrer Stellung bleiben, das Ganze ein zur Ewigkeit gemachter Moment ist, ohne Wechsel, ohne Sukzession? Doch daß die Figuren ruhen, dieses ist nur empirische Betrachtung des Gemähldes. Der Gegenstand eines historischen Gemähldes beweget sich. Stellet z. B. das Historien-Gemählde eine Schlacht dar, so sehen wir den Gegenstand, die Schlacht, wirklich in Bewegung. Hier sehen wir den Feldherrn die Befehle geben, dort überbringen, hier einen Theil der Armee im Vorrücken, dort im Weichen. Alles ist in Thätigkeit, alles in Bewegung, die Schlacht ist entzündet.

§. 165. Die Historien-Mahlerey stehet darin der dramatischen Kunst nach, daß diese die Veranlassung der Handlung, die Entwickelung, Fortschreitung, Verknüpfung und Lösung derselben darstellen kann, indem sie zur Form die Zeit hat: die Mahlerey aber ist an den Raum, das Unmittelbar- und Zugleichseyn, gebunden; sie kann daher die Geschichte nicht in ihrer Entstehung, ihrem Verlaufe und ihrer Vollendung vorstellen, sondern nur in einem einzigen untheilbaren Zeitmomente, nur eine Szene der Geschichte, wie sie in einem von ihm gewählten Zeitmomente gewesen ist. — Für das historische Gemählde ist es daher von der größten Wichtigkeit, welcher Augenblick aus der Geschichte aufgegriffen und dargestellt

wird, die Wahl des Zeitmomentes von der höchsten Bedeutung.

§. 166. Die Mahlerey ist schon ihrer Natur nach auf das Innere, Geistige, gerichtet, zu dessen Bezeichnung sie sich nur des Aeußern, Körperlichen, bedienet; für den Historien-Mahler wird daher jener Zeitmoment der vorzüglichste, jene Szene aus der Geschichte die wichtigste seyn, worin sich der Geist der Geschichte am meisten ausspricht und offenbart.

In der Kreutzigungsgeschichte Jesu wird jene Szene eine der interessantesten seyn, in welcher den Ungläubigen am meisten offenbar wird, daß sie einen Gottmenschen an das Kreutz geschlagen haben. So wie auch der berühmte Coypel in dieser Geschichte wirklich den Augenblick wählte, wo die Sonne verfinstert wurde und die Todten auferstanden. Indem Staunen, Furcht und Schrecken auf den zum Theil gegen Himmel gerichteten Gesichtern der Beystehenden herrschet, öffnen sich mitten unter ihnen die Gräber, und ein Todter steigt daraus empor.

§. 167. Eine der Hauptforderungen an ein Kunstwerk überhaupt und an ein Gemählde insbesondere ist die Erkennbarkeit seines Inhaltes. Es muß die Geschichte erkennbar und verständlich seyn, welche in einem Gemählde dargestellt wird.

Doch der Sinn dieser Forderung ist nicht, als müßte der Historienmahler die Geschichte bis zur empirischen Wirklichkeit ausdrücken und ausbilden.

Die empirische Wahrheit ist die Aufgabe für den Historiker, die ästhetische für den Künstler. Jener hat die Geschichte treu, so wie sie an sich ist, dieser poetisch darzustellen. Je treuer sich der Künstler an die empirische Wirklichkeit der Geschichte halten würde, desto mehr würde der Werth seines Werkes sinken, indem es blos Wiederhohlung eines Wirklichen, da Gewesenen, durch Licht und Farbe, nicht aber Werk seines eigenen Geistes wäre.

§. 168. Ohne dem Beyspiele der Alten zu folgen, welche die Bedeutung auf einen Zettel schrieben, der den dargestellten Personen aus dem Munde schwebte, oder als Unterschrift angebracht war, hat der Historienmahler mehrere Mittel zu Gebothe, um den Beschauer über den Innhalt seines Werkes zu verständigen.

Jedes Zeitalter, jede Religion rc. hat eigene bekannte Symbole, durch deren Anwendung der Historienmahler den Sinn der Geschichte erkennbar machen kann. So reichet in der Schlacht des Konstantin von Raphael das Kreutz hin, um anzudeuten, in welchen Zeiten sie vorfiel.

Jede Nation, jeder Ort, jedes Zeitalter hat bestimmte Gewänder, Waffen, Geräthschaften rc. man begreifet es zusammen unter dem Namen Kostüm. Die Beobachtung des Kostüms dienet zur Verständigmachung der Geschichte in einem Gemählde. Zwar darf sich der Künstler nicht zu sklavisch daran binden, aber auch keinen auffallenden Fehler dagegen begehen, wie Paul Veronese, der die Jünger Christi in

Mönchskleidern vorstellte. — Hieher gehören auch die Kanonen vor Troja. —

Auch das Beywerk und die Architektur muß nicht nur mit der Zeit, mit dem Orte ꝛc. zusammenstimmen, sondern auch dem Innhalte der Geschichte angemessen seyn; im entgegengesetzten Falle würde es den Sinn der Geschichte im Beschauer verwirren. Korinthische Säulen passen gewiß nicht zu dem Stalle, in welchem Jesus gebohren wurde; und wir finden sie in einem Gemählde von Raphael. — In Paul Veronese Hochzeit zu Kana sehen wir eine prächtige Säulenhalle, eine Menge Gäste, einen reichen Glanz der Umgebung: aber der Geschichte Zufolge gebrach es hier am Weine, weswegen Jesus ein Wunder wirkte und Wasser in Wein verwandelte. Wie passet aber damit Beywerk und Architektur zusammen?

§. 169. Auf den höchsten Gipfel der Kunst erhebet sich die Mahlerey durch Darstellung des Allgemeinen, nämlich allgemeiner Begriffe, allgemeiner Lehren, Wahrheiten ꝛc. Das Allgemeine kann aber nicht unmittelbar, an sich selbst in der Mahlerey dargestellt werden, sondern nur durch ein Besonderes, welches jenes bezeichnet. Hier tritt also die Mahlerey in ihre eigenthümliche Sphäre ein, als welche sich das Besondere nur zum Ausdrucke eines Andern, Geistigen, bedienet. Zur Darstellung des Allgemeinen aber dienen die Allegorie und das Symbol.

§. 170. Unter Allegorie verstehen wir ein Besonderes, welches das Allgemeine, so es darstellt, nur bedeutet. So ist z. B. der Schmetterling ein allegorisches Bild der Unsterblichkeit; so eine Jungfrau mit verbundenen Augen und einer Wage in der Hand ein allegorisches Bild der Gerechtigkeit.

§. 171. Die Forderungen an die Allegorie sind:

1) Wahrheit. Indem durch das allegorische Bild eine Idee, eine Wahrheit ꝛc. dem Verstand entgegengeführt werden soll, so muß zwischen Bild und Gegenbild eine genaue Aehnlichkeit herrschen, und zwar muß das allegorische Bild nicht sowohl die Idee im Allgemeinen, als in ihrem eigenthümlichen Wesen bildlich darstellen. So ist das allegorische Bild der Unsterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrückten. Es zeiget nicht blos die Fortdauer der Seele nach dem Tode an, sondern auch, daß die Seele erst dann in ihr rechtes Leben komme, nachdem sie die Hülle des Körpers abgelegt hat.

2) Klarheit. Da das allegorische Bild nur der Versinnlichung des Allgemeinen wegen, sey es eine Idee oder eine Wahrheit ꝛc. gebrauchet wird und darin seine Bestimmung besteht; so muß aus ihm auch gleich im ersten Augenblicke einleuchten, daß es nicht um seiner selbst wegen dastehe, sondern als Ausdruck eines Höhern. Ein Kind, welches sich an Seifenblasen erlustigt, ist nicht nothwendig ein Bild der Eitelkeit des menschlichen Strebens.

3) Würde. Da die Allegorie zum Ausdrucke des Höchsten, allgemeiner Wahrheiten, Lehren, Ideen ꝛc. dienet, so darf sie nicht durch Anwendung gemeiner und niedriger Bilder sich selbst verunreinigen. Sie würde dadurch die Würde des Gegenstandes beflecken, das Bezeichnete würde in dem gewählten Bilde unwürdig erscheinen. So ist ein unwürdiges Bild der Dreyeinigkeit das Dreyeck mit dem strahlenden Auge in der Mitte.

4) Einfachheit. Da die Allegorie die bildliche Vorstellung einer Idee, Wahrheit, Lehre ꝛc. seyn soll, so muß dieselbe ganz einfach seyn, und so wenig als möglich Zierrath und Schmuck an sich haben; denn je geschmückter sie ist, je mehr Zufälliges sie an sich hat, desto mehr wird sie den Sinn der Idee oder der Wahrheit ꝛc. deren Bild sie seyn soll, verhüllen, verdunkeln, ja, von der Bedeutung ab und auf sich selbst führen. Wie einfach ist Guido's allegorisches Bild von der Fortuna. Ueber einer Kugel schwebt eine ätherische Gestalt mit einem täuschenden Lächeln und einer launenhaften Miene, und über ihr ein geflügelter Knabe, der sie spielend bey den Haaren faßt, was sie sich willig gefallen zu lassen scheint.

§. 172. Der allegorischen Vorstellungen giebt es mannigfaltige Gattungen. Ihre Verschiedenheit beruht auf der Verschiedenheit der Gegenstände, welche in einem allegorischen Bilde vorgestellet werden. Man unterscheidet physisch-allegorische, moralisch-allegorische und historisch-allegorische Gemählde.

Physisch = allegorische Vorstellungen sind solche, zu welchen der Gegenstand aus der Natur genommen ist. Z. B. die Nacht, eine Jahrszeit, die Natur selbst ꝛc. Es versteht sich wohl von selbst, daß die Gegenstände nicht an sich, sondern einige ihrer hervorstehenden Eigenschaften in einem allegorischen Bilde vorgestellt werden. Als ein physisch = allegorisches Gemählde — Bild der Natur — muß das Bild der Diana mit den vielen Brüsten angesehen werden.

§. 173. Werden in einem allegorischen Gemählde moralische Gegenstände dargestellt, so führt es den Namen eines moralisch = allegorischen. In einem solchen aber können ausgedruckt werden, allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der sittlichen Welt. So ist die Beobachtung, daß Dichtkunst und Musik große Kraft haben, die Liebe hervorzubringen, auf einem geschnittenen Steine allegorisch also vorgestellt: Amor bittet den Apollo inständig und etwas ungeduldig, ihm seine Leyer zu geben. Und auf einem andern Steine reitet Amor auf einem Tieger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildesten Gemüther zahm mache. Eros, der sich in die Löwenhaut des Alciden gehüllet hat und seine Keule schleppt, ist bildliche Darstellung des Erfahrungssatzes, daß Liebe die Tapferkeit besiege.

§. 174. In einem moralisch = allegorischen Gemählde werden auch Tugenden und Laster selbst vorgestellt. Hieher gehören Raphaels Darstellungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe, der Sanftmuth: ferner das Gemählde des Aristides, in wel=

chem er den Charakter des atheniensischen Volkes ausdrückte, das Gemählde, welches Apelles von der Verläumdung gemacht hat, in welchem er durch mancherley lebhafte Züge uns die Schändlichkeit dieses Lasters zu fühlen giebt.

Rechter Hand sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midas-Ohren fehlt, und schon von Ferne der auf ihn zukommenden Verläumdung die Hand entgegenreicht. Zu beyden Seiten stehen zwey Frauenspersonen neben ihm, welche die Unwissenheit und das Mistrauen vorzustellen scheinen. Diesem nähert sich von der andern Seite die Verläumdung in Gestalt eines wunderschönen aber etwas erhitzten Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimm verrathen. Sie trägt in der linken Hand eine brennende Fackel und schleppt mit der rechten einen jungen Menschen bey den Haaren herbey, der die Hände gen Himmel streckt und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld nimmt. Vor ihr geht ein häßlicher, bleichsüchtiger, hohlaugichter Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und den man ohne Mühe für den Neid erkennt. Hinter der Verläumdung gehen zwey andere Weibspersonen, die sie aufzuhetzen, zu unterstützen und an ihr zu putzen scheinen, und deren eine die Arglist und die andere die Täuschung vorstellt. Noch weiter hinter ihr folgt in einem schwarzen und zerrissenen Traueraufzuge die Reue. Sie weint und wendet das Gesicht beschämt

von der Wahrheit, die sich ihr nähert, ab, als ob sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen.

§. 175. Zu den moralisch-allegorischen Gemählden zählen wir auch diejenigen, welche Gemüthsstimmungen vorstellen; z. B. Dürers herrlich gedachte und tiefempfundene Darstellung der Melancholie, ja, alles das vorstellen, was auf den Menschen eine engere Beziehung hat, z. B. Tod, Auferstehung rc. So wurde ein frühzeitiger Tod durch das Bild der Aurora, die ein Kind im Arme hat, vorgestellt.

§. 176. Werden Begebenheiten in einem allegorischen Bilde vorgestellt, so heißt es ein historisch-allegorisches Gemählde.

Ein großer Fehler, der hier in dem Gebrauche der Allegorie gemacht werden kann, besteht darin, daß man die Allegorie als Zugabe des Historischen gebraucht, allegorische Personen unter historische einmischt. Durch eine solche Mischung wird die Harmonie des Ganzen verletzt, es entsteht Mißton. Ein warnendes Beyspiel giebt Rubens in dem Leben der Maria von Medezis, auch Alban in seinem Gemählde der Helena. Venus führt die Helena aus dem Hause des Menelaus, und im Hintergrunde sind Liebesgötter, welche sich darüber freuen.

§. 177. Ein nicht minder großer Fehler, der hier begangen werden kann, ist dieser, daß das Historische als solches in das Allegorische umgewandelt werde, die empirische, individuelle Geschichte in einem allegorischen Bilde dargestellt werde; nebst dem daß

das Gemählde auf der niedern Stufe des Historischen stehen bleibt, wird auch der Sinn des Ganzen unkenntlich seyn. Wer wird, sagt ein geschätzter Kunstrichter, in der berühmten Gallerie Farnese von Hannibal Caraccio in diesem Anchises, der die Venus entkleidet, in diesem Polyphem, der Acis und Galathea verfolgt, in diesem schlafenden Endymion und in all diesen Spielen und Liebschaften der alten Götterwelt auf ähnliche Geschichten des Farneseschen Hauses rathen?

§. 178. Das historisch-allegorische Gemählde steht höher, als das Historien-Gemählde und ist mit diesem durchaus nicht zu verwechseln. Dieses ist auf die Darstellung der Begebenheit als solcher, jenes auf die Darstellung derselben in einem merkwürdigen Gesichtspunkte gerichtet. Die Geschichte nämlich muß entweder in ihrer Absicht, oder in ihren Umständen, oder in ihren Folgen etwas Allgemeinmerkwürdiges haben: dieses Allgemeinmerkwürdige wird dann aufgefaßt, und in einem allegorischen Bilde vorgestellt. So zeichneten sich die Siege Heinrichs IV. durch die Menschenfreundlichkeit, Gelindigkeit und Gnade aus, die er in Bestrafung der frevelhaften Aufrührer und meuchelmörderischer Majestätsbeleidiger bewieß. Rubens stellte sie in diesem Gesichtspunkte dar. Er gab seinem Helden die Person des Jupiters, welcher den Göttern Befehl ertheilt, die Laster zu strafen und zu stürzen. Apollo und Minerva drücken ihre Pfeile auf dieselben ab, und die Laster, als Ungeheuer gebildet, fallen übereinander zu Boden.

Mars will in voller Wuth alles vollends zernichten; die Venus aber, als das Bild der Liebe, hält ihn sanft bey dem Arme zurück: der Ausdruck der Göttinn ist so redend gemacht, daß man dieselbe gleichsam den Gott des Krieges bitten hört: Wüthe nicht mit grausamer Rache gegen die Laster, sie sind gestraft. — Winkelmann. Vorzüglich berühmt ist in diesem Fache der Mahlerey noch le Brün. Er mahlte die Decke des großen Saales in Versailles, und stellte darauf einige Thaten Ludwigs IV. in allegorischen Bildern dar.

§. 179. Ist Erkennbarkeit des Innhaltes Forderung an ein Kunstwerk überhaupt, so ist es eine Hauptforderung an ein historisch=allegorisches Gemählde. Die Geschichte, welche einem solchen Gemählde zu Grunde gelegt wird, muß demnach nicht nur sehr bekannt seyn, sondern der Mahler muß sie auch insbesondere noch anzuzeigen wissen.

Den berühmten Uebergang der französischen Völker über den Rhein stellte le Brün also dar:

Sein Held sitzt auf einem Kriegswagen mit einem Donnerkeule in der Hand, und Herkules, als ein Bild des heroischen Muthes, treibet den Wagen mitten durch die unruhigen Wellen. Die Figur, welche Spanien vorstellt, wird von dem Strome mit fortgerissen: der Gott des Rheins ist bestürzt und läßt sein Ruder fallen: die Viktorien kommen herzugeflogen und halten Schilder, auf welchen die Namen der Städte, die nach diesem Uebergange erobert sind,

angedeutet werden. Europa sieht voller Verwunderung zu. — Winkelmann.

§. 180. Wenn das Bild das Allgemeine, welches es bezeichnet, nicht nur bedeutet, sondern auch wirklich ist, in Wirklichkeit darstellt, so heißt es ein Sinnbild, ein Symbol.

Ideen aber können symbolisirt werden nur durch Anwendung des Historischen. So wäre das Bild eines Marcus Curtius, der sich in einen entstandenen Schlund der Erde stürzt, ein Sinnbild des Patriotismus, Pallas ein Sinnbild der Weisheit, und das Bild Christi ein symbolisches Bild der absoluten Identität des Göttlichen und Menschlichen.

§. 181. Wie aber die Idee durch Verbindung mit dem Historischen symbolisch wird, so kann auch das Historische selbst wieder zum Symbole — zum Sinnbilde des Absoluten, des Göttlichen — erhoben werden. Dieses wird in der Mahlerkunst vorzüglich dadurch erreicht, daß sie in die historische Person den Charakter des Absoluten leget; denn alles Besondere erhebet sich in dem Maaße zu dem Symbole des Absoluten, als der Charakter desselben in ihn übergeht, und sich in ihm entfaltet. Nach Winkelmann aber drückt sich der Charakter des Absoluten an dem Gegenstande aus als hohe Einfalt, als gemäßigte Thätigkeit, als ruhige, stille Größe. Wie die Tiefe des Meeres zu jeder Zeit ruhig bleibt, so muß auch das Ganze der Gestalt, wie jedes einzelne Glied derselben, in erhabner, in himmlischer Ruhe erscheinen, wenn es Sinn-

bild des Unendlichen seyn soll. Ruhe ist der Begriff des Göttlichen, des ewigen Seyns, Bewegung jener des Werdens, des Veränderlichen und Vergänglichen. Daher tadelt man in Michael Angelo's Schöpfungsbilde nicht mit Unrecht, daß die Bewegung des ewigen Vaters zu lebhaft sey, indem Haare und Bart wie im Sturme zu wehen scheinen.

§. 182. Die ruhige und stille Größe ist das allgemeine, vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke. Diesen wahren Charakter der Alten hat in den neuern Zeiten zuerst Raphaels schöne Seele empfunden, und in ihren Werken ausgedrückt.

Welche Ruhe und Stille der Hauptfiguren ist in seinem Attila?

Der römische Bischof, der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loszugehen, abwendet, erscheint nicht mit Gebehrden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann — gleich jenem im Virgil, der blos durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillet — und mit einem Gesichte voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wütherichs. Die beyden Apostel schweben nicht wie Würgengel in den Wolken, sondern, wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der blos durch das Winken seiner Augenlieder den Olympus erschüttern macht.

Welche Ruhe in seinen Madonnen?

Noch führ' ich als Beyspiel auf Guido's heiligen Michael, welcher, nachdem er den Feind

Gottes und der Menschen gestürzt, nicht als ein Wonneberauschter Sieger, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ruhigen Miene über ihn schwebet. — Winkelmann.

C.

Dritte Kunstform.

Plastische Kunst.

§. 183. Gleich der Mahlerey ist die Plastik eine unter der Form des Raumes bildende Kunst; und auch die Gestalten, welche sie bildet, dienen nur zur Bezeichnung eines Höheren, Geistigen. Aber wenn in der Mahlerey das Ideale, das Gemüthliche vorwaltet, und das eigentliche Objekt dieser Kunst angiebt, so herrschet in der Plastik das Reale vor; Macht, Hoheit, Größe, Stärke, Würde, Majestät ꝛc. bezeichnen das eigenthümliche Gebieth der plastischen Kunst.

§. 184. Um aber das Reale, das Große, Erhabene, Starke, Mächtige ꝛc. in der Fülle seiner Idee erfassen und in einem adäquaten Bilde dem Sinne vernehmbar darstellen zu können, muß in der plastischen Kunst die vollendete Körperlichkeit hervortreten: weßhalb die Plastik zum Unterschiede von der Mahlerey bezeichnet wird als die unter der Form der Körperlichkeit bildende Kunst, als die Kunst der Sinnenwahrheit, die Kunst, welche für die Sinne des Gesichtes und des Gefühles zugleich bildet.

§. 185. Obgleich die plastischen Gestalten als Bezeichnungen eines Höheren, Geistigen, dastehen, so haben sie doch nicht ihre Bedeutung ausser sich, wie die allegorischen Gemählde, sondern in sich. Jede der plastischen Gestalten stellet die Idee, welche durch sie bezeichnet werden soll, unmittelbar, in Wahrheit und Wirklichkeit dar, und erscheinet somit als ein selbstständiges, in sich geschlossenes Ganze. So sagt man von der Statue des Apollodorus, welche Silanio gemacht hat: Non hominem (Apollodorum) ex aere fecit, sed iracundiam ipsam. Auf diese Weise setzet sich die plastische Kunst der Natur auf ihrer höchsten Stufe gleich, auf welcher nämlich jedes ihrer Werke als ein selbstständiges, in sich geschlossenes Ganze erscheint.

§. 186. Die Natur bringt eine dreyfache Gattung von Körpern hervor, unorganische, organische und solche, welche in der Mitte von beyden stehen, mit der einen Hälfte also der unorganischen, mit der andern der organischen Natur angehören.

Eben so unterscheidet man auch drey Gattungen plastischer Gestalten, und dem zu Folge drey Arten der Plastik. Die eine stellt unorganische Körpergestalten dar, organische die andere, und die dritte bildet zwar organische Körperformen, ohne sich aber noch von dem Unorganischen loszutrennen. Sie heißen Baukunst, Basrelief und Bildhauerkunst.

Baukunst

AA.

Baukunst — Architektur.

§. 187. Diejenige Art der plastischen Kunst, welche unorganische Körpergestalten darstellt, heißt Baukunst — Architektur.

Es entsteht aber hier sogleich die Frage:

Wenn zu dem Wesen der schönen Kunst gehört, keinen Zweck ausser sich zu haben, wie kann die Baukunst zu den schönen Künsten gerechnet werden, da sie auf Befriedigung physischer Bedürfnisse, auf Bequemlichkeit, Nutzen, rc. geht?

§. 188. Doch nicht die ganze Sphäre der Architektur hat die Befriedigung physischer Bedürfnisse zu ihrem Zwecke. Die Obelisken der Griechen, ihre Säulengänge, rc. hatten ihre Bedeutung in sich selbst und waren unabhängig von irgend einem sinnlichen Bedürfnisse. Aufgesetzt hat mich der Meister, läßt Schiller den Obelisken sprechen, und ich stehe für mich und in mir. Der Tempel der Vesta sollte ein Nachbild der himmlischen Gewölbe seyn. Der griechische Tempel war der Schönheit ganz gewidmet, und kündigte durch seine unvermischte, von keiner Ahndung eines gemeinen Bedürfnisses entweihte Form die Allgenügsamkeit einer seligen Gottheit an. So hat das Genie des Phidias in der Wohnung der Athene ihre Gottheit so gut abgedruckt, als in ihrer Gestalt, u. s. w.

§. 189. Dieses ist aber das Eigenthümliche nur einiger Gattungen von Gebäuden. In der Regel ist Befriedigung des physischen Bedürfnisses unerläßliche Forderung an die Architektur. Sie erhebet sich aber dadurch auf die Stufe der Kunst, daß sie das physische Bedürfniß der Schönheit unterordnet, daß sie unmittelbar auf Schönheit geht, damit aber zugleich Nutzen und Realität verbindet, ohne es jedoch als unmittelbaren Zweck sich vorgesteckt zu haben. Ein untergeordneter Zweck aber ist allerdings mit dem Wesen der Kunst verträglich; nur muß sich die Kunst von demselben so unabhängig zu machen wissen, daß das Kunstwerk blos um seiner selbst willen da zu seyn scheint.

§. 190. Die Architektur hat hierin ein Vorbild an der organischen Natur, welche in ihren Erzeugnissen, vorzüglich in den Menschengestalten, auf Schönheit gerichtet zu seyn scheint, ohne aber Nutzen und Zweckmäßigkeit von ihren Bildungen auszuschließen; daher auch in diesen die Schönheit das Sichtbare, das Nützliche aber das dem Auge Verborgene ist.

Es läßt sich auch historisch nachweisen, daß die organische Gestalt immer als Musterbild der architektonischen Kunst vorschwebte. Selbst die rohen Zeiten der Kunst liefern hievon Belege. Nur vergaß sich die beginnende Kunst darin, daß sie es auf empirische Nachbildung des Organismus und zwar des Pflanzen-Organismus anlegte. Dieses ist die Bedeutung der gothischen Baukunst.

§. 191. Doch da Nachahmung des Wirklichen dem Wesen der schönen Kunst entgegen ist, so darf nicht auf empirische Nachbildung, sondern auf sinnbildliche Darstellung der Organisation das Bestreben der Architektur gerichtet seyn.

Wie in dem Baue des Menschen das Innere nach dem Bedürfnisse angelegt, das Aeußere aber Sitz der Schönheit ist, so muß auch das Innere des Gebäudes auf Befriedigung des Bedürfnisses berechnet seyn, das Aeußere aber der Schönheit folgen. — Die Aussenseite der höhern Organisation überhaupt und der menschlichen insbesondere aber ist charakterisirt sowohl durch Symmetrie des Ganzen, als auch durch Vollendung des Einzelnen und Ganzen nach Oben und Unten.

§. 192. Die Symmetrie besteht in dem gehörigen Verhältnisse der Theile eines Ganzen gegeneinander.

Die Natur aber bildet die organischen Körper nach zwey Richtungen symmetrisch, nach der Richtung der Länge und nach jener der Breite. Die Symmetrie in Hinsicht der Länge besteht in dem gehörigen Verhältnisse des Ober- und Untertheils eines Organismus. Ist der Leib eines Menschen sehr lang und sind die Füße sehr kurz, so nennen wir dieses eine Mißstaltung und der Anblick eines solchen mißfällt dem Auge.

Die Symmetrie in Hinsicht der Breite besteht in einer solchen Anordnung der Theile, wodurch das Ganze in zwey gleiche oder ähnliche Hälften getheilt

wird. Das Höchste dieser Anordnung ist in der äußern Form des Menschen erreicht. So sind z. B. gleiche und ähnliche Gliedmassen, die paarweis vorhanden sind, auch rechts und links aus der Mitte des Ganzen gleich ausgetheilt und nehmen auf beyden entgegengesetzten Seiten auch gleiche Stellen ein.

§. 193. Diese Symmetrie wird in der Architektur auf das strengste gefordert, zum Beweise, daß sie in ihren Formen ein Sinnbild höherer Organisation vorzustellen habe. Ja die Form des Gebäudes überhaupt muß von der Art seyn, daß eine Linie, welche es senkrecht der Mitte nach durchschneiden würde, dasselbe in zwo ähnliche Hälften zertheilte. Die Fenster eines Geschoßes, die gleich und ähnlich sind, müssen auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt seyn und auf den beyden Seiten gleiche Stellen einnehmen. Diese Symmetrie macht allen Anspruch auf Schönheit, und die Nicht-Symmetrie beleidiget in der Plastik eben so sehr, als ein schielendes Gesicht in der Mahlerey.

§. 194. Die Natur beschließet in dem Reiche der höhern Organisationen ihre Bildung nach Oben durch konzentrische Stellung. So endet sie in der Thierbildung mit dem Kopfe, dem Gehirne, in welchem die vielen und mannigfaltigen Nerven, welche in verschiedenen Richtungen den Körper des Thieres durchkreutzen, als in ihrem Mittelpunkt sich vereinigen. Nach Unten schließet sie ihre Bildung mit dem Fuße, wodurch der Körper, als aus der Verbindung mit der Erde losgerissen, als ein selbstständiges, in sich

geschlossenes Ganze dasteht, als Sinnbild des Universums.

§. 195. Auch hierin erscheinet die höhere Organisation wieder als Sinnbild der Architektur.

Das Gebäude wird nach Unten durch den Fuß der Säule geschlossen. Je näher dem Giebel, desto bedeutender werden alle Formen der Architektur. In dem Giebel tritt die konzentrische Konstruktion auf eine vorzügliche Weise hervor. Den bedeutenden Schluß macht die Kuppel, die in ihrer konzentrischen Stellung von allen Seiten unterstützt ist, das Sich-Selbst-Tragende (Sich-Selbst-Bestimmende).

Das Dach, welches das Gebäude schließet, ist gleich der indifferenten Bedeckung zu betrachten, welche den Organismus den unmittelbaren Einwirkungen der Witterung verschließt.

So in dem Ganzen, und so auch wieder in den einzelnen Theilen des Ganzen.

Wie der menschliche Organismus nach Oben mit dem Kopfe sich endet und nach Unten mit dem Fuße, so wird die Säule nach Oben mit einem Kapitale geschlossen und nach Unten erhält sie einen Fuß, so daß sie frey auf der Erde stehet wie der Mensch.

§. 196. Ja, selbst in den mannigfaltigen Säulenordnungen wiederhohlet die Architektur das Charakteristische der höhern Organisation, in ihren verschiedenen Geschlechtern und Altern, so sehr ist ihr diese zum Sinnbilde geworden.

Nach Goldmann bestehet der Charakter der dorischen Säulenordnung in einer männlichen Pracht, die noch nichts zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget; denn die Säule hat ein starkes und etwas strenges Ansehen und verträgt kein Schnitzwerk. Am Fries des Gebälkes stehen die Balkenköpfe etwas hervor und sind mit Dreyschlitzen, Triglyphen, ausgehauen. Die Metopen sind glatt gelassen oder mit bedeutendem aber einfachem Schnitzwerke verziert.

Die jonische Säulenordnung verbindet mit edler Einfalt große Schönheit. Sie unterscheidet sich hauptsächlich durch ihre über den ganzen Kopf herunterhängende Schnecken, Voluten, und durch die edle Einfalt ihres Gebälkes, dessen Fries entweder ganz glatt oder mit Fruchtschnüren und Laubwerken verziert ist. Der ausgezeichnete Charakter der jonischen Säulenordnung ist daher einfache, bescheidene Schönheit, wie diese das Charakteristische des Weibes ist.

In der korinthischen Säulenordnung ist man nach Vitruvius vom Weiblichen zum Jungfräulichen fortgegangen; denn diese Ordnung verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Das hohe Kapital der Säule pranget mit drey übereinanderstehenden Reihen des schönsten Laubwerks und zwar der Akanthusblätter, zwischen denen verschiedene Stengel herauswachsen, die sich oben an dem Deckel in Schneckenform zusammenwinden. Ueber dem Friese stehen schön geschnitzte Dielen- und Sparrenköpfe hervor.

§. 197. Schon vor langer Zeit hat man das nahe Verhältniß der Tonkunst und Baukunst geahnet, in der neuesten Zeit aber vorzüglich zur Sprache gebracht. Allein leider der ernste Begriff wurde in Witzworte eingekleidet, wodurch er lächerlich gemacht wurde. So hieß die Baukunst eine gefrorene Musik, und also die Musik eine aufgethaute Baukunst.

Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Tonkunst Gesetze hergiebt für die Formen der Architektur; vorzüglich sind es die Säulenweiten, die Theile des Gesimses ꝛc. welche nach musikalischen — rhythmischen — Gesetzen geordnet seyn müssen. Der architektonische Rhythmus drückt sich, wie jener in der Musik, durch die periodische Eintheilung des Gleichartigen aus.

§. 198. Die Entfernung, in welcher man die Säulen auseinandersetzt, nennt man Säulenweite. Diese wird bestimmt nach dem Durchmesser der Säulendicke, welchen die architektonische Kunst-Sprache den Modul nennt. Nach Vitruvius gab es bey den Alten fünferley Säulenweiten. Der griechische Baumeister Hermogenes hat sie bestimmt. Die dritte, also die mittlere unter den fünf Säulenweiten, wird als die schönste angegeben, was sie auch in der That ist: denn die zu große Entfernung der Säulen von einander, giebt dem Ganzen ein nacktes, die zu geringe, ein dickes Ansehen.

§. 199. Unter Gesims versteht man eine, aus mehrern Gliedern bestehende Einfassung an dem ober-

sten, bisweilen auch an dem untersten Ende einer Mauerwand oder einer Oeffnung.

Die Glieder, Theile eines Gesimses, aber können verschieden seyn in Ansehung ihrer Form — platte, gebogene — und in Ansehung ihrer Größe — große, mittlere, kleine.

Die Glieder eines vollkommenen Ganzen aber müssen von mannigfaltiger Größe und eben so von mannigfaltiger Form seyn; denn Einförmigkeit mißfällt in der Anschauung. Zur Vollkommenheit eines Gesimses gehöret also gefällige Abwechselung und Vermischung kleiner und großer, platter und gebogener Glieder. Aber damit die Menge und Verschiedenheit der Theile das Auge nicht verwirren, gilt die Hauptforderung, daß dieselben rhythmisch, nach bestimmten Raumweiten, geordnet werden.

§. 200. Der Architekt muß die Bilder seiner Formen aus sich selbst hervorbringen, indem ihm in der ganzen Natur weder ein Urbild, noch eine verwandte Gestalt entgegenkömmt. Der Mahler und der Bildhauer findet das Bild, womit er seine Ideen versinnlichet, in der menschlichen Gestalt u. s. w. Die Form ist daher in der Architektur eine wichtige Aufgabe; aber darum ist sie doch nicht absolut, sondern nur die Bezeichnung eines Höheren, eines Geistigen. Jedem Gebäude muß eine Idee zu Grunde liegen, mit welcher die Form desselben zusammenstimmen muß. Zu dem Geiste spricht nur der Geist und die Form wirket nur in soferne auf ihn, als sie ihm

einen innern Geist offenbart, der irgendwo in unserer Seele eine Saite anschlägt, die ihm mit Bewunderung, Liebe, Entzücken rc. entgegenschwingt. Es war die Idee des Großen und Erhabenen (diese Attribute des Göttlichen, die auch in seiner Wohnung unverkennbar seyn müssen), welche dem Tempel der Minerva zu Athen zu Grunde lag. Er hatte eine Länge von 270 Fuß, und diese Größe der Masse ward noch durch die Großheit der Form in dem erhabenen Style des Phidias erhöhet.

§. 201. Der Mahler und der Bildhauer vermögen die Idee, welche in ihren Werken offenbar werden soll, in der menschlichen Gestalt durch Mienen, Gebehrden, Stellungen rc., auf eine unzweydeutige Weise dem Sinne vernehmbar zu machen. Dem Architekten aber fehlet diese Klarheit und Bestimmtheit des Ausdruckes, daher auch die Idee, welche seinen Werken zu Grunde liegt, nicht in einer klaren, sondern nur in einer dunklen Vorstellung, d. h. in dem Gefühle erfaßt werden kann. Das Gebäude erwecket in der Seele des Beschauers Gefühle der Bewunderung, der Ehrfurcht, der Schwermuth rc. Die Tempel der Diana zu Ephesus und des olympischen Jupiters setzten in Erstaunen. Die alten Dome flößen Ehrfurcht ein, ja, sie erfüllen das Gemüth mit einem religiösen Grauen. Traurende Sarkophage stimmen das Gemüth zur elegischen Schwermuth. Dumpfe, aber nicht unverständliche Laute der sich aussprechenden Idee, aber, gleich jenen der Musik, nur innerlich vernehmbar.

§. 202. Verschieden sind die Charaktere der Gebäude, so, wie verschieden die Gefühle sind, durch welche die zu Grund liegenden Ideen sich uns ankündigen. Ein auffallender Unterschied — schneidender Gegensatz — zeiget sich aber hier in den Charakteren der religiösen Gebäude der alten und neuen, griechischen und christlichen Kunst.

Der griechische Tempel hatte ein heiteres und freundliches Ansehen, Anmuth und Wohlgefälligkeit kamen dem Beschauer überall entgegen, und die Säule, dieser nothwendige Bestandtheil der antiken Gebäude, gab ihm sowohl durch ihre schlanke, freyaufstrebende Form, als auch durch ihre schönen Verhältnisse einen Reitz, welcher das Gemüth bezauberte.

Die christliche Kirche hat etwas Ernstes und Düsteres, und erhebet sich in großen, anmuthslosen Massen, die durch ihren weiten Umfang, ihre kühnen Wölbungen und ihr geheimnißvolles Dunkel das Gemüth des Menschen mit einem heiligen Grauen erfüllen.

Hierin beweiset sich wieder der Einfluß der Religion auf die Form der Kunst. Die Mythologie der Griechen verkörperte die Götter in die schönste sichtbare Gestalt, aus welcher ein fröhlicher Charakter hervorglänzte, und die Religion derselben war, wie ihre Götter, äußerlich, sinnlich und heiter. Der christliche Lehrbegriff aber vergeistigt das göttliche Wesen: es ist ein unsichtbarer, ewiger Geist, unergründlich in seiner Unendlichkeit und geheimnißvoll in seinem Wesen, und der wahre Gottesdienst bestehet in

der Abziehung des Gemüthes von allem Irdischen und in der Vereinigung desselben mit Gott.

BB.

Relief.

§. 203. Relief ist diejenige Art der Plastik, welche erhabene Figuren auf Flächen bildet.

Das Relief stellet einerseits die Figuren als wahre Körperformen dar, andererseits aber nur nach dem Scheine, indem es seine Körperformen nicht vollends heraushebt, sondern in die Fläche, in welche es dieselben hineinbildet, zum Theile sich verlieren läßt.

§. 204. Das Relief bezeichnet gleichsam den Uebergang von der Mahlerey zu der plastischen Kunst. Das Relief ist plastische Kunst, indem es erhabene Figuren, wahre Körperformen darstellt. Es nähert sich aber der Mahlerey, indem es gleich dieser eines Grundes, oder der Zugabe des Raumes bedarf. Es bildet die Figuren in Flächen hinein, weshalb das Relief auch von einigen eine schwerfällige Mahlerey genannt wird.

§. 205. Man unterscheidet zwey Arten des Relief's, das Haut-Relief und das Bas-Relief. Jenes hebet die Figuren stark und oft über die Hälfte ihrer Dicke aus dem Grunde hervor, dieses aber, unter der Hälfte der Dicke, ist die Kunst des flachen Schnitzwerkes.

§. 206. Soll das Relief die Figuren en Profil oder en Façe darstellen?

Die Darstellung der Figur von der einen (rechten oder linken) Seite, wobey die entgegengesetzte dem Auge ganz unsichtbar ist, heißt Darstellung en Profil und ist der Darstellung en Façe entgegengesetzt, welche die Figur von Vorne erscheinen läßt, so daß die rechte und linke Seite derselben gleichvollständig in das Auge fallen.

Die Darstellung en Façe verbirgt die ganze hintere Hälfte des Körpers, jene aber en Profil bringt Mehr oder Weniger derselben zur Anschauung, und giebt also, da der organische Körper nach der Breite symmetrisch geordnet ist, den ganzen Begriff des Körpers.

Das Relief soll daher soviel als möglich die Figuren en Profil darstellen.

§. 207. Das Relief stellet die Figuren auf einer Fläche, auf einem Hintergrunde dar; es ist ihm daher gleich der Mahlerey gegeben, Mehreres darzustellen und Figuren zu gruppiren. Doch die mahlerische Zusammensetzung und Gruppirung der Figuren ist für das Relief eine der schwierigsten Aufgaben, indem es, als plastische Kunst, von den Mitteln keinen Gebrauch machen kann, welche der Mahlerey zu Gebothe stehen, Licht und Schatten, helle und dunkle Farben ꝛc.

§. 208. Das Relief hat nicht die Freyheit und Ungebundenheit der übrigen Arten der plastischen

Kunst, sondern bedarf eines Anhaltes, daher seine Werke auch gewöhnlich als Zierrathen gebraucht und mit andern Werken z. B. der Architektur verbunden werden. Nicht nur kolossalische Figuren, sondern auch Becher und Urnen werden damit geziert.

§. 209. Nach Winkelmann waren insgemein an den Giebelfeldern der griechischen Tempel Vorstellungen, die sich auf die Gottheiten bezogen, in Stein ausgehauen. Bekannt ist ferner der mit erhabener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beschreibt, eben so die Gefäße der Alten, die mit erhabener Arbeit verziert sind.

Unter den römischen Kaisern hatte man den Einfall, dergleichen Schnitzwerk an den Schaften großer und zur Verewigung vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freyen Plätzen aufgerichteter Säulen anzubringen.

Sehr lange vorher hatten die Egyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihren Obelisken eingehauen. —

CC.

Bildhauerkunst — Skulptur.

§. 210. Die höchste Stufe der plastischen Kunst ist die Skulptur, welche organische, von allen Seiten unabhängige Gestalten darstellt.

Durch die organische Gestalten, welche sie bildet, unterscheidet sie sich von der Architektur, der unorganischen Plastik, durch die freye, ganz losgerissene,

von allen Seiten unabhängige Stellung ihrer Gestalten von dem Reliefe, welches die Figuren in Flächen hineinbildet.

§. 211. In dem Reliefe strebet gleichsam die organische Gestalt erst sich loszuwinden von dem Boden der unorganischen Materie; in der Skulptur stehet diese frey und an sich selbst da, auf eigener Basis und auf eigenem Mittelpunkte ruhend, ein Sinnbild des Universums. Sie bedarf, wie dieses, keines fremden Beystandes, keiner Stütze, ist keines Raumes außer sich benöthiget, um durch diesen einen Anhaltspunkt zu gewinnen, sondern sie fasset allen Raum, den sie bedarf, in sich selbst.

§. 212. Die organische Gestalt in der Skulptur ist aber nicht absolut, sondern nur das sinnliche Bild einer darzustellenden Idee, und die Skulptur hat als plastische Kunst ihre Aufgabe nur dann gelöset, wenn die Gestalt, welche sie bildet, die bezeichnete Idee nicht blos bedeutet, sondern in Wahrheit und Wirklichkeit darstellet, wie dies in Phidias Jupiter der Fall mag gewesen seyn, von welchem man sagt, niemand habe ihn ansehen können, ohne von der Majestät des göttlichen Wesens durchdrungen worden zu seyn.

Zur Lösung dieser Aufgabe stehet aber der Skulptur nicht, wie der Mahlerkunst, die bunte Farbenwelt zu Gebothe; die Lösung ist ihr nur dadurch möglich, daß sie der Oberfläche der Gestalten, welche sie bildet, jene charakteristischen Umrisse und aus=

drucksvollen Züge einbilde, wodurch die darzustellende Idee sich unmittelbar und selbst ausspricht.

§. 213. Nur in der menschlichen Gestalt allein tritt uns der Geist sichtbar im Körper entgegen, tritt in scharfen Umrissen und charakteristischen Zügen des Fleisches hervor. —

Von dem kleinsten Wurme an bis zu dem größten Säugethiere sind die Thiere mit einer fremdartigen Substanz bedeckt. Der Wurm ist in eine feste Kalkmasse eingeschlossen; die Insekten tragen eine hornartige Decke; die Fische haben Schuppen und viele eine harte, schildförmige Bedeckung; die Amphibien sind fast alle entweder mit einem knochenartigen Gehäuse, oder mit Schuppen oder Schildern bedeckt. In der Klasse der Vögel ist die äußere Bedeckung eine wahre Vegetation von Federn geworden, und in den Säugethieren eine einfache Decke von Haaren. Durch diese Bedeckung wird der Ausdruck des Geistigen in den Umrissen des Fleisches den Augen verhüllet, unsichtbar gemacht. Nur der Mensch, klagte man von jeher, kömmt nackt und unbedeckt zur Welt; aber gerade darin besteht seine größte Zierde: dadurch wird seine Oberfläche zum sichtbaren Throne der Schönheit, und sein Körper zum treuen Spiegel des Geistes, Idealen.

§. 214. Hieraus erkennen wir, daß zum Ausdrucke der Ideen der Skulptur keine Gestalt angemessener ist, als die menschliche.

Obgleich aber die menschliche Gestalt die edelste und angemessenste für die Skulptur ist, so dienet sie ihr doch nur als Hülle. Die Skulptur darf in der menschlichen Gestalt, welche sie bildet, keine Menschen darstellen, sondern nur göttliche Naturen. Ja, sie ist schon kraft der innern Nothwendigkeit ihres Wesens gedrungen, Götter darzustellen, und sie wird ihre Aufgabe nur in dem Maaße gelöset haben, in welchem die menschliche Gestalten, die sie bildet, als Götter erscheinen.

Die Skulptur nämlich ist ihrem Wesen nach symbolisch; ihre Aufgabe besteht in der Ineinsbildung der Idee und des Gegenstandes; auf dem höchsten Gipfel der Kunst werden daher ihre Werke erscheinen als besondere bestimmte Dinge, und zugleich als Ideen: jede ihrer Gestalten nämlich wird eine besondere Idee in sich fassen, und nach ihrer Fülle entfaltet in sich darstellen. Dieses ist aber nach der griechischen Mythologie der Begriff der Götter. Jede der griechischen Gottheiten stellte das Unendliche in seiner Begrenzung dar, jeder Modus des Unendlichen aber heißt eine Idee. Hier erschien das Unendliche in der Macht, dort in der Würde, hier in der Weisheit, dort in der Huld. Jupiter war ein Personifikat der ernsten Hoheit mit Güte verbunden, Pallas des höchsten Verstandes und der höchsten Weisheit ꝛc.

§. 215. Es läßt sich sogar geschichtlich nachweisen, daß die Skulptur — in ihrem goldenen Zeitalter

alter — sich vorzüglich in Bildung von Göttergestalten gefiel.

Hier thronet Zevs in freundlicher Majestät, Vater der Götter und Menschen. Sehet sein Haupt, eine Form, die ihr an keinem Sterblichen sahet. Phidias hat ihn gebildet. Als das Bild des Olympiers vollendet war, soll Phidias den Gott um ein Zeichen seines Wohlgefallens gebethen haben, und ein Blitzstrahl vor ihm niedergefahren seyn.

Neben Zevs steht das kolossalische Haupt der Juno. Polyklet bildete sie, Zevs Gemahlin und Schwester. Wer sah auf Erden eine solche Gestalt, nicht etwa dem Maaße, sondern dem Geiste nach, der dies Gebilde belebte?

Pallas, die Tochter des Zevs, aus seinem Haupte gebohren. Schon in Homer erscheint die Städtzerstörerinn. Phidias hat sie gebildet.

Phöbus und Artemis, Zevs Kinder, des Vaters würdig. Phidias bildete den Apoll, Praxiteles die Artemis, Phöbus Schwester.

Auf seine Brüder Posidon und Pluto gieng Zevs hohe Gestalt über. Seine Söhne Ares und Herkules bildete Phidias, würdig dem Vater.

Bacchus und Aphrodite, Kinder Zevs. Praxiteles bildete sie, so auch den Eros und den Hermes.

§. 216. Aus dieser Aufgabe, welche der Skulptur vorliegt, leuchtet die Richtigkeit der Forderung

ein, welche an diese Kunst gemacht wird, nämlich, daß ihre Gestalten erscheinen mit edler Einfalt ausgeführt, gleichsam unmittelbar aus den Händen der Natur selbst hervorgegangen, und mit keinem andern Schmucke, als ihrer natürlichen Schönheit, bekleidet: denn Schmuck und Verzierung verträgt sich nicht mit dem Großen und Erhabenen, mit keiner Göttergestalt. Daher auch die hohe Bedeutung und der Vorzug des Nackten in der Skulptur, welche Bedeutung sich um so mehr ausspricht, indem auf die Umrisse, welche die Skulptur der Oberfläche ihrer Gestalten einbildet, ihre ganze Wirkung beruht; sie würde daher ihre eigene Wirkung zerstören oder unmöglich machen, wenn sie ihre Gestalten in viele Gewänder verhüllen wollte. Jedoch verschmähet die höchste Kunst nicht die Verhüllung; nur muß die Bekleidung, Draperie, mit so viel Kunst ausgeführt seyn, daß sie die Form durchblicken läßt.

* Die Draperie beruht auf dem Gegensatze der Falten und Flächen. Die erhabenen Glieder haben keine Falten, diese fallen in die Höhlungen. In den Werken des alten Styls gehen diese Falten gerade, in den schönsten Werken der Kunst in Bögen, sie werden gebrochen, so, daß sie wie Zweige von einem Baume auszusehen scheinen.

§. 217. Bewegung ist das Eigenthümliche der Atome, Ruhe der Charakter des Allgenugsamen, des in sich Vollendeten. Die Göttergestalten müssen daher in der höchsten Ruhe dargestellt werden. Ernst und Arbeit, welche die Stirne in Runzeln ziehen, müssen verschwinden und alle Thätigkeit, welche auf An=

strengung hindeutet, muß vermieden werden. Betrachtet, ruft Winkelmann, den olympischen Jupiter, wenn ihr noch vor ihm stehen könntet, und sagt mir, ob ihr nicht die hohe Ruhe bewundert, in welcher der Vater der Götter und der Menschen erscheint.

§. 218. Die Ruhe aber, in welcher die Göttergestalt erscheinen soll, ist nicht die Ruhe der Trägheit, der Gedankenlosigkeit oder der Ohnmacht, sondern jene höhere Ruhe, welche in dem höchsten Gleichgewichte der Seele besteht. Und dieses innere Gleichgewicht werde in der plastischen Gestalt sichtbar durch ein äusseres Gleichgewicht, durch das Gleichgewicht aller ihrer Theile und Glieder. Die Bewegung des menschlichen Körpers beruhet auf einem Antagonism, Gegensatz seiner Theile. Nirgends trette aber dieser Gegensatz hervor, sondern ein schwebendes Gleichgewicht sey in allen Gliedern sichtbar. Wie das Universum den Rhythmus seiner Bewegungen von Aussen erkennen läßt, die geheimen Triebfedern und Werkzeuge der Bewegung aber verborgen sind, so sey auch mitten in der Bewegung des Körpers kein Muskel, keine Senne, kein Nerve sichtbar, das Gleichgewicht der Theile sey ungestört; was so schön erreichet ist im Apollo von Belvedere. Er schreitet einher in einem erhabenen Gange und mit einem erhabenen Schwunge seines Leibes; aber keine Spur des gestörten Gleichgewichts ist in ihm zu sehen: es erscheinet keine Ader, keine Senne, kein Nerve. Es ist Bewegung in Ruhe und Ruhe in Bewegung.

§. 219. Doch nicht nur in den Götter=, sondern auch in den Menschengestalten, welche aus der Hand der Skulptur hervorgehen, herrsche die höchste Ruhe, das höchste Gleichgewicht; denn jede plastische Gestalt soll ein Gott seyn, wenn sie auch einen Menschen vorstellet, indem die Ineinsbildung der Idee und des Gegenstandes die eigentliche Aufgabe der Skulptur ist.

Mäßigung des Ausdruckes, vorzüglich des Ausdruckes der Leidenschaft und des Affektes ist daher strengste Forderung für die Skulptur. In den Mienen und Geberden der plastischen Gestalt darf es nicht zur Wuth des Affektes, nicht zum Ausbruche der Leidenschaft kommen, sondern Leidenschaft und Affekt muß in ihnen niedergehalten erscheinen, gemäßiget. Doch nehme man diese Mäßigung nicht in dem Sinne seichter Moralisten, welche, um den Menschen zur Tugend zu erziehen, alle Leidenschaften in ihm zu tödten und auszurotten streben. Wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht, so wird Schönheit der plastischen Gestalt nicht bewährt durch Entfernung und Verminderung der Leidenschaften, sondern durch Mäßigung ihres Ausdruckes. Die Kräfte der Leidenschaften müssen sich als wirklich zeigen; es muß sichtbar seyn, daß sie sich gänzlich empören könnten, aber sie müssen durch die Macht des Charakters, durch die Größe der Seele niederhalten erscheinen.

Als Muster einer solchen Mäßigung in dem Ausdrucke des Gefühls stehet da Laokoon, der

Priester Trojens, ein Wunder der Kunst; leider ist der Name des Künstlers verlohren gegangen: nach einigen hieß er Agesander.

Ueber alle Glieder des Körpers sehen wir eine göttliche Seele ausgegossen. Indem Leiden die Muskeln aufschwillt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem, um den Schmerz in sich zu verschließen. Der Schmerz, der sich in allen Müskeln und Sennen äussert, bricht nicht aus in einer Wuth des Gesichts und der ganzen Stellung. Er erhebt kein Geschrey, es ist nur ein langes Seufzen, das er in sich zieht, und welches den Unterleib erschöpfet und die Seiten hohl macht. Das Gesicht ist klagend, aber nicht schreyend, die Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. — Winkelmann.

§. 220. Die erhabene Ruhe und das hohe Gleichgewicht, welches in den Gestalten der Skulptur hervortreten muß, erlaubt es dieser Kunst nicht, sich an historische oder dramatische Kompositionen zu wagen. Und wodurch sollte auch die Verbindung der mehreren Figuren, welche die Handlung erfordert, zu einem Ganzen vermittelt werden? Die Mahlerkunst giebt den Figuren noch einen äußern Raum zu, hat einen Hintergrund, wodurch es ihr möglich ist, mehrere Figuren zu einem Ganzen zu verbinden. Die Skulptur aber stellt die Gestalt in einer freyen, von allen Seiten unabhängigen Stellung dar, hat keinen Hintergrund, keinem äußern Raum. Die Skulptur muß

sich daher auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charaktere einschränken, und wenn sie sich auch an die Darstellung einer Handlung wagt, so darf es nur eine solche seyn, die nicht allein wenig Figuren erfordert, die nicht allein die Gruppirung begünstiget, sondern die ihr auch noch überdieß ein natürliches Mittel an die Hand giebt, die wenigen Theile zu einem Ganzen zu verbinden.

Die Skulptur kann in einer einzigen Gestalt ihre ganze Größe beweisen. Und je mehr sie alles in einen Mittelpunkt zusammendrängt, je mehr sie die ganze Fülle ihrer Idee in einer Gestalt vereinigt, und dem Auge offenbar macht, desto mehr erreicht sie auch äusserlich den Beruf, den sie hat, in ihren Gestalten göttliche Naturen darzustellen: denn jede Gottheit ist ein in sich geschlossenes Ganze, eine vollendete Totalität, allein sich hinreichend, sich alles in allem, ihren Begriff durch sich selbst vollständig erschöpfend, und außer sich nichts mehr bedürftig.

Darauf haben sich die großen klassischen Künstler des griechischen Alterthums beschränkt, und sie haben die höchsten Wirkungen der plastischen Kunst hervorgebracht, wir bewundern ihre Werke als Meisterstücke der Kunst.

§. 221. Zwar könnte man sich auf die bewunderte Gruppe Laokoons berufen, wo sich die Skulptur mit Glück an eine dramatische Komposition gewagt hat. Aber diese Gruppe besteht nur aus drey Figuren, und diese stellen einen Alten und zween Knaben vor, die sich leicht durch ihr Alter und ihre

Größe unterscheiden, und so eine deutliche und schöne Gruppe bilden. Die Figuren ließen sich ferner durch die Windungen der Schlange und durch eine gemeinschaftliche Ursache ihres Schmerzens zu einem Ganzen vereinigen. Und endlich bestimmte der Künstler die Gruppe für eine Nische, worin sie nicht umgangen werden konnte, und dadurch gleichsam einen Hintergrund erhielt. Man schließt dieses daraus, weil das sonst so schöne Werk an seiner Hinterseite nicht vollkommen ausgearbeitet ist.

§. 222. Die Skulptur ist darum nicht unvollkommen zu nennen, indem sie sich nicht, gleich der Mahlerey, in eine Breite ausdehnen kann. Sie bemißt sich eben dadurch in ihrer höchsten Vortrefflichkeit, wie auch die Natur um so veredelter erscheint, wenn sie sich in ihren Produktionen dem Punkte nähert, wo sie in konzentrischer Stellung zusammendrängt, was sie vorher in einem Ausser- und Nebeneinanderseyn hervorgebracht hat. So beschließt die Natur die Bildung der Pflanze mit der Blumenkrone, welche dasselbe ist, nur in konzentrischer Stellung, was die am Stengel außer und neben einandergerükten Blätter sind, aber in der veredelsten Substanz, was Göthe in seinen Werken über die Metamorphosen der Pflanzen so schön nachgewiesen hat.

§. 223. Ja, die Bildungssphäre der Skulptur wird wegen ihrer Losgebundenheit von allem äußern Raume nur auf der einen Seite beschränkt, auf der andern aber erweitert; denn eben wegen ihrer Unabhängigkeit von dem äußern Raume ist es ihr vor an-

dern Künsten gegeben, Kolossale, übermenschlichgroße Gestalten, darzustellen, ohne sich der Gefahr auszusetzen, Unförmliches oder Ungeheuer zu bilden.

Kolossale zu bilden, dessen ist nur diejenige Kunst fähig, welche es vermag, in einer Gestalt eine Welt für sich darzustellen, beziehungslos auf alles außer sich, mit dem sie in irgend einer Hinsicht verglichen werden könnte. Dieses ist aber der Vorzug der Skulptur, indem sie vom äußern Raume unabhängig ist. Alle Gestalt stehet in der Skulptur frey von allen Seiten unabhängig und an sich selbst da, auf eigener Basis und auf eigenem Mittelpunkte ruhend, ein Sinnbild des Universums. Jede andere Kunst, die ihrem Gegenstande noch einen äußern Raum zu geben hat, ist der kolossalen Bildungen unfähig, wie es der Fall mit der Mahlerey ist. Um den Raum, welchen die Mahlerkunst ihrem Gegenstande zugiebt, bedeutend und angenehm zu machen (was unerläßliche Forderung an die Mahlerey ist), darf sie ihn nicht leer lassen an Gestalten, sondern muß ihn außer der Hauptfigur noch mit Nebenfiguren beleben. Wollte nun die Mahlerey Kolossale bilden, so würde sie die Nebenfiguren entweder gleichförmig mit der Hauptfigur vergrößern oder nicht. Im ersten Falle bliebe das Verhältniß unverändert und die Hauptfigur würde nicht als Kolossal erscheinen. Im zweyten Falle würde die Harmonie des Ganzen, worauf die Mahlerey vorzüglich zu sehen hat, gestört und statt des beabsichtigten Kolossales würde ein unförmliches Wesen erscheinen, welches wie ein

Verderben bringendes Ungeheuer die umstehenden zwerghaften Gestalten zu erdrücken drohte. Das Kolossale muß seine Größe in sich selbst haben, nicht in seinen Umgebungen. Dem Gesagten zu Folge kann das Kolossale also nur da hervortretten, wo es keinen Raum außer sich hat, mit dem es in Beziehung steht, und mit dem es verglichen werden kann; frey und beziehungslos aber stehen da die Gestalten der Skulptur, unabhängig von allem Raume außer sich, mit dem sie verglichen werden könnten.

§. 224. Zwar könnte man gegen diesen prätendirten Vorzug der Skulptur die Einwendung machen, daß sie ihre Gestalten doch irgendwo im Raume aufstellen müßte, wo also eine Vergleichung derselben mit dem äußern Raume allerdings möglich wäre. Und wirklich haben auch einige Nichtkenner dem kolossalischen Jupiter des Phidias den Vorwurf gemacht, daß, wenn er sich aufrichtete, er das Tempeldach einstoßen würde und ihn dadurch als Ungeheuer erklärt.

Doch der äußere Raum ist hier ganz zufällig und hat auf die Schätzung der Größe der plastischen Gestalt keinen Einfluß; denn jedes Kunstwerk ist eine Welt für sich, ein Universum, und kann daher auch nur einzig und allein aus sich geschätzt werden. Wir beobachten dies genau in der Mahlerey. Die Größe der Gestalten in einem Gemählde (Bäume, Thiere, Menschen) steht in gar keinem Verhältnisse zu der wirklichen Größe dieser Gestalten außer dem Gemählde, und doch erkennen wir ihre prätendirte Größe an, indem es uns nicht beyfällt, sie mit der wirklichen

Größe dieser Gestalten zu vergleichen, wohl bewußt, daß jedes Kunstwerk nur aus sich selbst geschätzt werden müsse und keine äußere Beziehung zulasse.

§. 225. Unter den Griechen hat die Skulptur sich auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erschwungen. Der Meisel eines Phidias, Alkamenes, Praxiteles, Lysippus, Skopos, Myron, rc. hat Werke hervorgebracht, die unerreichbar blieben der Kunst der folgenden Zeiten, und von den Nachkommen nur angestaunt werden konnten.

Nur da, wo die Unendlichkeit des Göttlichen selbst in unsichtbarer Gestalt dargestellt wird, feyert die Skulptur ihren höchsten Triumph. Dieses war der Stolz der griechischen Plastik, welche sich vorzüglich in Bildung der Göttergestalten gefiel. Und dieses erhabene Ziel war ihr erreichbar gemacht durch die Götterlehre. Die griechische Mythologie löste gleichsam die Einheit in der unendlichen Fülle des Göttlichen auf, so daß es ein Vieles wurde, und ein Bestimmtes, das Göttliche trat im Besondern hervor, hier in der Macht, dort in der Würde, hier in der Weisheit, dort in der Huld, in dem Liebereitz und wurde dadurch der plastischen Kunst erreichbar. Aber wo fand der griechische Künstler die Züge zu seinem Götterbilde? Nicht nur in seinem Genie, sondern er fand sie auch schon in seinen Dichtern angedeutet. Seht Jupiters Haupt vom Phidias gebildet, eine Form, die ihr an keinem Sterblichen seht. Vorgerükt ist der Schädel, daß er diese Stirn, und unter der Stirn dies ernstruhige Antlitz bilde. Dies Winken des

Hauptes, das Bewegen der Locke beym Homer gab ihm dieses Bild, Verstand dem Verstande, Geist dem Geiste u. s. w.

Die moderne Skulptur kann nur schüchtern auf die schwindelnde Höhe hinaufschauen, welche die griechische Kunst erreicht hatte, ohne sich mit ihr zu messen. Aber auch die christliche Religion machte das Göttliche der Kunst unerreichbar. Und die Tugenden, welche sie anregte, und einleitete, sind sanfter, schmelzender Art, zu ätherisch für den groben Schleyer des irdischen Körpers, und nur in einer in Licht und Farbe verklärten Gestalt darstellbar. Doch werden mit Ruhm genannt die Namen eines Michael Angelo, eines Canova, eines Danneker, 2c.

II.

Bildende Kunst.

§. 226. Bildende und redende Kunst sind an sich eins, nur verschieden in Hinsicht der Art und Weise, auf welche beyde ihre Produktionen darstellen. Die bildende Kunst stellt ihre Produktionen unter der Form der Natur dar, die redende unter der Form des Geistigen, sie giebt ihren Gebilden das Gepräge des Geistigen, so, daß sie in Hinsicht ihrer Form das Ansehen intelligibler Erscheinungen haben.

§. 227. Das Organ, durch welches die Kunst zu uns spricht, und ihre Produktionen an die Sinne bringt, ist durch die Natur des Darzustellenden selbst bedingt, und nothwendig bestimmt. Die Offenbarung des Geistes und des geistig Gebildeten ist die Spra-

che: diese ist darum das Organ der Poesie; weshalb sie auch redende Kunst, und von einigen Kunst schöner Bildungen durch Sprache genannt wird.

§. 228. Forderung an eine jede Kunst ist, daß in ihr nicht nur Inneres und Aeusseres zu einem vollkommenen Ganzen zusammenstimmen, sondern auch jedes wieder ins Besondere für sich ein harmonisches Ganze ausmache. Die in der Zeit sich fortwälzenden Töne, in welche sich die Seele des Dichters ergießt, müssen demnach nicht nur dem darzustellenden Innern, dem Geistigen Gebilde, entsprechen, sondern sie auch unter sich ein harmonisches Ganze bilden. Dazu aber wird erfordert, daß ihre Aufeinanderfolge, ihre Bewegung, von einem bestimmten Gesetze beherrscht werde, daß sie rhythmisch sey.

§. 229. Der Rhythmus der Rede, die gesetzmäßige Aufeinanderfolge der Töne (Sylben), setzt von Seite derselben eine verschiedene Quantität, eine verschiedene Dauer als Bedingniß seiner Möglichkeit voraus; denn würden alle Sylben eine gleiche Dauer haben, so würde der Rhythums der Sprache fehlen. Numerus in continuatione nullus est, sagt Cicero.

Die Dauer einer jeden Sylbe aber, ihre Länge oder Kürze, ist bestimmt entweder durch die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung, mit welcher die Sprachorgane die Sylbe hervorbringen, aussprechen, oder sie ist bestimmt durch die Betonung des Accentes, durch Hebung und Senkung des Tones, wo z. B. die größere Länge durch den höheren Ton (accentus acutus), die kürzere durch den tiefern (accentus gravis) bestimmt wird.

§. 230. Die Betonung (Höhe und Tiefe) bezeichnet eigentlich nur das Musikalische, ist daher von der Zeitdauer unabhängig. Beyde, Quantität (Zeitdauer) und Betonung (Hebung und Senkung der Stimme) können demnach in einer Sprache zusammenfallen und daher einerley Gesetzen folgen, aber auch von einander gesondert seyn und jede ihr eigenes Gesetz haben.

In der griechischen und römischen Sprache hat Quantität und Betonung, eine jede ihr eigenes Gesetz und geht ihren einzelnen Weg: in den neuern Sprachen fallen beyde zusammen, so begleitet z. B. in der deutschen Sprache immer der höhere Ton die größere Länge, und beyde folgen einerley Gesetzen.

§. 231. Der Rhythmus ist seinem Wesen nach musikalisch. Die poetische Bedeutsamkeit desselben besteht darin, durch die Schnelligkeit oder Langsamkeit seiner Bewegung Ausdruck des bewegten Gemüthes zu seyn. Der Rhythmus in der Poesie gleichet daher jenem in der Musik. Der Ausdruck der Empfindungen der wackern Art erfordert einen hebenden Rhythmus:

— — — — graviter motus,

— — — — — — — —
— — — — — — — —

talia fatur.

Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?

— — — — — — —

Quos ego: sed motos praestat componere fluctus.

— — — — — — —

Maturate fugam. Virgil.

Der Ausdruck der Empfindungen der schmelzenden Art fordert einen sinkenden Rhythmus,

Amissum Anchisen flebant, cunctaeque profundum
Pontum aspectabant flentes.

Beschränkter ist die Wirkung des Rhythmus in Beziehung auf die sichtbare Natur, indem er nur Wiederklang ihrer Bewegung seyn kann.

Auch den Sisyfos sah' ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
Eines Marmors Schwere mit großer Gewalt fortheben,
Angestemmt, arbeitet er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh'. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu dreh'n; da mit Einmal stürzet die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tükische Marmor.

Odyss. Voß.

Illum expirantem transfixo pectore flammas
Turbine corripuit, scopuloque infixit acuto.

Virgil.

Doch muß das Ganze erscheinen, als von selbst entstanden und nicht durch Nachahmung erkünstelt.

§. 232. Die kleinsten Abschnitte, in welche der Rhythmus der Rede getheilt werden kann, heißen Füße, sie sind der rhythmischen Rede gleichgemessener Schritt, und werden Takte in der Sprache des

Musikers genannt. Jeder Fuß besteht aus zwey Theilen, Arsis und Thesis, jene hebet die zugemessene Sylbe mit stärkerem Drucke der Stimme aus, diese läßt die ihrige ⏑ ihrigen gelassener fallen oder hinschweben. Weil man die gleichen Abstände der Hebungen (Arsis) durch einen Schlag der Hand oder des Fußes andeutet, andeuten kann, so werden sie auch Füße oder Takte genennt:

Pollio regum
Facta canit pede ter percusso.

Horaz.

§. 233. Die einfachsten Füße sind die zweysylbigen. Es sind aber vier Arten zweysylbiger Füße möglich, von welchen je zwey sich entgegengesetzt sind:

1. Der flüchtige Pyrrichius (Läufer) ⏑⏑ z. B. bona.

2. Der feyerliche Spondeus (Tritt) — — z. B. turbant.

3. Der rasche Jambus (Schleuderer) ⏑ — z. B. valent.

4. Der hinsenkende Trochäus, Choreus (Wälzer) — ⏑ z. B. arma.

§. 234. Aus der Verknüpfung dreyer rhythmischer Größen entstehen die dreysylbigen Füße, deren es acht Arten giebt, von welchen immer zwey im Gegensatze zu einander stehen:

1. Der lebhaft hinrollende Daktylus (Fingerschlag) — ⏑⏑ z. B. carmina, huldiget.

2. Der auffahrende Anapästus (Gegenschlag) ∪ ∪ — z. B. tenebrae, die Gewalt.

3. Der schwerfüßige Molossus (Schwerschritt) - - - z. B. insani, Angstausruf.

4. Der geflügelte Tribrachis (dreygekürzter) ∪∪∪ z. B. legere.

5. Der kraftvolle Bacchius (Stürmer) ∪ - - z. B. legerunt, hinaufstieg.

6. Der fallende Antibacchius (Schwerfall) - - ∪ z. B. peccata, Sturmwinde.

7. Der feste Kretikus (zweylängichter) - ∪ - z. B. caritas, Donnerton.

8. Der weiche Amphibrachys (zweygekürzter) ∪ - ∪ z. B. videre, besänftigt.

§. 235. Die viersylbigen Füße sind eigentlich aus zween zweysylbigen Füßen zusammengesetzt, in welche sie wieder aufgelöst werden können; daher man auch 16 Arten derselben unterscheidet, wovon zwey immer einen Gegensatz bilden:

1. Der feyerliche, gewichtvolle Dispondeus (Doppeltritt) - - - - z. B. aspectantes.

2. Der aufrufende Prokeleusmatiker (Doppelschlag) ∪ ∪ ∪ ∪ z. B. relegere.

3. Der schwebende Choriambus (Aufsprung) - ∪ ∪ - z. B. imperium, Wellengeräusch.

4. Der widerstrebende Antispastus (Gegenzug) ∪ - - ∪ z. B. abundare, emporsteigen.

5. Der

5. Der steigende Dijambus (Doppelwurf) ◡ – ◡ –
z. B. videmini, Gerechtigkeit.

6. Der fallende Ditrochäus (Doppelfall) – ◡ – ◡
z. B. permanere, Menschenliebe.

7. Der steigende Joniker, Jonicus a minori (Vorschläger) ◡ ◡ – – z. B. properabant, in dem Nachtsturm.

8. Der sinkende Joniker, Jonicus a maiori (Nachschläger) – – ◡ ◡ z. B. consumere, Anfeindungen.

9. Der erste lebhafte Päon – ◡ ◡ ◡ z. B. inspicere, freudigere.

10. Der zweyte muthige Päon ◡ – ◡ ◡ z. B. licentia, erröthete.

11. Der dritte sanftere Päon ◡ ◡ – ◡ z. B. generare, die Gefilde.

12. Der vierte stürmische Päon ◡ ◡ ◡ – z. B. relegerent, in der Gewalt.

13. Der erste Epitrit ◡ – – – z. B. voluptates, Gesangausdruck.

14. Der zweyte Epitrit – ◡ – – z. B. poenitentes, Sonnenaufgang.

15. Der dritte Epitrit – – ◡ – z. B. discordias, Wehklageton.

16. Der vierte Epitrit – – – ◡ z. B. immutare, Angstanflehen.

§. 236. Durch das Uebergewicht der Längen bekommen die Füße, wegen der Verweilung, etwas Würdiges, Großes, Feyerliches, Ernstes, 2c.

Olli sedato respondet corde Latinus.

Virgil.

Phrygia agmina circumspexit.

Derselbe.

Das Uebergewicht der Kürzen giebt den Füßen, durch die Eile derselben, etwas Lebendiges, Flüchtiges, u. s. w.

It clamor, et agmine facto
Quatrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Virgil.

Radit iter liquidum: celeres neque commovet alas.

Derselbe.

Die Füße, welche von den Kürzen zu den Längen übergehen, machen einen aufregenden Eindruck:

Ferte citi ferrum, date tela et scandite muros.

Virgil.

Die Füße, welche von den Längen zu den Kürzen übergehen, machen einen besänftigenden Eindruck:

Si forte virum quem
Conspexere, silent arrectisque auribus astant
Sic cunctus pelagi cecidit fragor.

Derselbe.

§. 237. Durch die Verbindung mehrerer Füße zu einem harmonischen Ganzen entsteht der Vers. Der Vers ist eigentlich nichts, als ein größerer Einschnitt, damit der Rhythmus der Rede desto wahrnehmbarer hervortrette. Daher die längern Versarten in der Mitte noch eines oder mehrerer Einschnitte bedürfen, damit das innere harmonische Gebilde nicht dem Ohre unvernehmbar verhalle. Da, wo dieser Einschnitt geschieht und der Vers gleichsam in entgegengesetzte Glieder abgetheilt wird, entsteht ein Ruhepunkt, eine Pause. Dieser Einschnitt im Verse heißt Cäsur. Soll aber der Gang des Verses nicht schleppend seyn, so dürfen die Einschnitte der Wörter und die Füße nicht zusammenfallen, so darf nicht mit dem Fuße das Wort sich endigen, sondern muß von einem Füße in den andern hinüberspielen. Wie abgeschmackt ist der Vers von einer Petrarchischen Ode von einem nicht ungelobten Dichter?

„Deren Augen Heiden machen blühen.“

§. 238. Damit der Rhythmus der Rede desto vernehmbarer werde, wird dieselbe in Verse eingetheilt. Hieraus erkennt man, daß der Vers nicht weniger als zwey und nicht mehr als sechs, acht zwey oder dreysylbige Füße enthalten dürfe; denn in den beyden entgegengesetzten Fällen wird das harmonisch gegliederte Ganze in seinen Verhältnissen nicht mehr wahrnehmbar seyn.

§. 239. Die Verse sind entweder von gleicher Taktart, gleichförmige Versarten, oder von ungleicher Taktart, ungleichförmige Versarten. Gleichförmige

Versarten sind diejenigen, in welchen dieselben Füße und zwar gleichzeitig miteinander verbunden sind, deren Glieder also sich gleichmäßig fortbewegen; ungleichförmige Verse heißen die, in welchen zwar dieselben Füße vorkommen, aber nicht unmittelbar, sondern in unterbrochener Ordnung aufeinander folgen.

§. 240. Die vorzüglichsten Versarten gleicher Taktart sind die Jonische, Trochäische, Jambische, Heroische 2c.

Jeder Fuß des jonischen Verses ist ein Jonicus a minori.

◡◡-- | ◡◡-- | ◡◡-- | ◡◡-- |

Eques ipso melior Bellorophonte
Neque pugno, neque segni pede victus
Simul unctos Tiberinis humeros lavit inundis.

Horaz.

§. 241. Den Begriff der trochäischen Versart giebt das Wort schon an:

-◡-◡-◡-◡

Willst du nicht das Lämmlein hüten?
Lämmlein ist so fromm und sanft,
Nährt sich von des Grases Blüthen
Spielend an des Baches Ranft?
„Mutter, Mutter, laß mich gehen,
Jagen nach des Berges Höhen!“

Schiller.

§. 242. Man unterscheidet bey den Römern zwo Arten trochäischer Verse, eine kleinere und eine größere.

Die kleinere Art besteht aus vierthalb Gliedern. Horaz gebrauchte sie nur in Verbindung mit andern z. B. sechsfüßigen Jamben.

- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | ᴗ̄

Non ebur neque aureum
Mea renidet in domo lacunar.

Horaz.

Die größere trochäische Versart zählt gewöhnlich achthalb Glieder, wovon das erste, dritte, fünfte und siebente einen Trochäus oder Tribrachys fordert; das zweyte, vierte und sechste aber kann auch einen Spondeus, Anapästus und Daktylus aufnehmen.

1 3 5 7
- ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | - ᴗ | ᴗ̄

Stant parati ferre, quidquid sors tulisset ultima
Seu foret praebenda cervix ad bipennem publicam
Verberum post vim crepantum post catastas igneas
Sive pardis offerendum pectus aut leonibus.

§. 243. Der jambische Vers führt seinen Namen von der Beschaffenheit seiner Füße, aus welchen er besteht:

ᴗ - ᴗ - ᴗ - ᴗ -.

Ein frommer Knecht war Fridolin,
Und in der Furcht des Herrn,
Ergeben der Gebieterinn,
Der Gräfinn von Savern.
Sie war so sanft, sie war so gut,
Doch auch der Launen Uebermuth
Hätt' er geeifert zu erfüllen,
Mit Freudigkeit um Gotteswillen.

Schiller.

§. 244. Bey den römischen Dichtern macht man die Bemerkung, daß nur die geraden Glieder ihrer Jambischen Verse gerne allzeit Jamben sind; in den ungeraden Gliedern derselben aber finden wir bald Jamben, bald Spondeen, bald Anapästen, bald Daktylen oder Tribrachen.

Ein vierfüßiger Jambus heißt Quaternarius, oder nach griechischer Benennung Dimeter, weil die Griechen zu einem Metrum zwey Füße rechnen, nach Doppelfüßen (Dipodien) messen; ein sechsfüßiger, Senarius oder Trimeter, auch Alexandriner, ein achtfüßiger Oktonarius oder Tetrameter. Wechseln vierfüßige und sechsfüßige Jamben mit einander ab; so heißt dies Silbenmaaß Epodos.

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏓
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Beatus ille, qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis,
Solutus omni foenore.

Horaz.

Fehlet dem vierfüßigen jambischen Verse eine Sylbe; so heißt er ein Anakreontischer.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

Frenare nescit iras
Medea nec amores.

Seneka.

Hat der sechsfüßige Jambus im fünften Fuße einen Jambus, im sechsten aber einen Spondeus zur Regel; so heißt er ein hinkender Jambus, Skazon.

⏓ - ∪ - ⏓ - ∪ - ∪ - - ⏓

O quid solutis est beatius curis?

Katull.

§. 245. Die heroische Versart hat ihren Namen davon, daß man die Thaten der Helden, heroum, in dieser Versart zu besingen pflegte.

Der heroische Vers, oder der Hexameter (ἑξ μετρον) ist ein sechsfüßiger, daktylischer Vers, der mit einem Spondeus oder Trochäus endiget. Seine Haupteinschnitte fallen auf den dritten, oder auf den zweyten und vierten Fuß.

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ⏓

Insonuere cavae, gemitumque dedere cavernae.

Virgil.

Tum Zephyri posuere; premit placida aequora Pontus.

Derselbe.

Der Hexameter kann an allen Stellen statt des Daktylus einen Spondeus aufnehmen; nur werde dann der Daktylus von dem fünften Fuße desselben nicht verdränget.

- - - - - - - - - ∪ ∪ - ⏓

Illi inter sese magna vi brachia tollunt.

Virgil.

Daktylen und Spondeen können in dem Hexameter mit einander abwechseln, wodurch der Vers die größte Mannigfaltigkeit erlangt.

- ∪ ∪ - - - ∪ ∪ - - - ∪ ∪ - -

Ah quoties per saxa canum latratibus acta est.

Ovid.

Nimmt der Hexameter auf dem fünften Fuße einen Spondeus auf; so muß auf dem vierten nothwendig ein Daktylus eintretten: ein solcher Hexameter heißt dann ein spondeischer.

Cara Deum soboles, magnum Jovis incrementum.

Virgil.

kalter, ängstlicher Schweiß läuft
Ueber sein Antlitz; das Herz schlägt langsam, dann steht's,
dann stirbt er.

Klopstok.

Ein abgekürzter heroischer Vers, der nur aus den vier letzten Füßen eines Hexameters besteht, heißt ein Alkmanischer. Horaz gebraucht ihn nur in Verbindung mit einem vollständigen Hexameter.

Laudabunt alii claram Rhodon, aut Mitylenen,
Aut Ephesum, bimarisve Corinthi
Moenia, vel Baccho Thebas, vel Apolline
Delphos
Insignes, aut Tessala Tempe.

Horaz.

Rhodos und Mitylene laß Andre, laß Ephesus Andre,
Andre Korinth mit gedoppelter Anfurt,
Oder Theben erheben, dem Bacchus und Delphi dem
Phöbus
Heilig, oder Thessaliens Tempe.

Ramler.

§. 246. Der Pentameter besteht aus fünf Füßen, die in zwo Hälften getheilt sind. Er ist daktylischer Natur. Die beyden ganzen Füße der ersten wie die der zweyten Verses = Hälfte sind Daktylen. Der halbe Fuß der ersten Verses = Hälfte macht die Caesur und muß eine lange Sylbe seyn: der halbe Fuß der zweyten Hälfte ist der Quantität nach unbestimmt. Nur zweysylbige Wörter machen den schönen Schluß des Pentameters.

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - | - ∪ ∪ - ∪ ∪ ⏓

Tempora si fuerint nubila solus eris.

Ovid.

Was ihr den Zauber verleiht, ist, was sie bindet, die Schaam.

Schiller.

Der Pentameter nimmt auf den beyden ganzen Füßen der ersten Verses = Hälfte Spondeen an: unveränderlich aber stehen die Daktylen auf der zweyten Verses = Hälfte. Deutsche Dichter erlauben sich hie und da eine Abweichung.

- - - - - - | - ∪ ∪ - ∪ ∪ ⏓

Hirsutis sparsis ut videare comis.

Ovid.

Als die Aussaat Gott säte, wie traurig warst du?

Klopstok.

Wenn die belebende Sonn' auf uns strahlet herab.

§. 247. Der Pentameter wird nie für sich allein gebraucht, sondern in Verbindung mit dem Hexameter, der ihm dann vorangeht, und auf den er unmit-

telbar folgt. Ein solches Verspaar heißt ein Distichon (δις, duo, στιχος, versus) und ein in solchen Versen abgefaßtes Gedicht eine Elegie. Die elegische Versart ist daher ungleicher Taktart.

Hanc tua Penelope lento tibi mittit Ulyssi,
Mittere rem siquis, qua caret ipse, potest.
Ovid.

Zwey sind die Wege, auf welchen der Mensch zur Tugend emporstrebt,
Schließt sich der eine dir zu, thut sich der andre dir auf.
Handelnd erringt der Glückliche sie, der Leidende duldend.
Wohl ihm, den sein Geschick liebend auf beyden geführt.
Schiller.

§. 248. Dem Pentameter ist verwandt die Archilochische Versart. Sie besteht aus der zweyten Hälfte des Pentameters. Horaz gebraucht sie in Verbindung mit Hexametern und Jamben, aus welcher Verbindung eine Versart ungleicher Taktart hervorgeht.

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae.
Mutat terra vices et decrescentia ripas
Flumina praetereunt.
Horaz.

Horrida tempestas coelum contraxit, et imbres
Nivesque deducunt Jovem:
Nunc mare, nunc syliae,
Threicio Aquilone sonant; rapiamus amici
Occasionem de die,
Dumque virent genua etc.
Derselbe.

Petti, nihil me, sicut antea, juvat
Scribere versiculos
Amore perculsum gravi.

Derselbe.

Der größere Archilochische Vers besteht aus sieben Füßen: auf den ersten vier Füßen können Daktylen und Spondeen wechseln, die drey letzten Füße aber haben Trochäen zur Regel. Horaz gebraucht ihn in Verbindung mit einem sechsthalbfüßigen jambischen Verse.

Solvitur acris hyems grata vice veris et Favoni
Trahuntque siccas machinae carinas.

Horaz.

§. 249. Zu den Versarten ungleicher Taktart gehören vorzüglich die Alkaische, die Sapphische und die Choriambische.

Die Alkaische Versart besteht aus vier Versen, die zusammengenommen eine Strophe bilden. Die beyden ersten Verse einer jeden Strophe haben ein gleiches Sylbenmaaß, die zwey letzten ein sowohl unter sich, als von dem der beyden ersten Verse verschiedenes. Der erste Fuß des ersten und zweyten Verses ist ein Spondeus, selten ein Jambus, der zweyte ein Bacchius mit einer Cäsur, die zwey letzten Füße sind Daktylen. Der dritte Vers enthält auf dem ersten Fuße einen Spondeus, selten einen Jambus, auf dem zweyten einen Bacchius, mit einer Cäsur, und auf dem dritten und vierten einen Trochäus. Der vierte Vers zählt auf den beyden ersten Füßen Daktylen und auf den zwey letzten Trochäen.

⏓ - u - - - u u - u ⏓
⏓ - u - - - u u - u ⏓
u - u - - - u - ⏓
- u u - u u - u - ⏓

Bacchum in remotis carmina rupibus
Vidi docentem (credite posteri)
Nymphasque discentes et aures
Capripedum Satyrorum acutas.
Horaz.

Der Seraph stammelt, und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn? wer bin ich,
Daß ich mich auch in die Jubel dränge?
Klopstock.

§. 250 Die Sapphische Versart zählt vier Verse, die zusammengenommen eine Strophe ausmachen. Die drey ersten Verse haben dasselbe Sylbenmaaß: jeder besteht aus fünf Gliedern, wovon das erste ein Trochäus, das zweyte ein Spondeus ist, das vierte und fünfte Glied sind Trochäen. Die letzte Sylbe ist in allen Versen gleichgültig. Die Cäsur fällt auf den dritten Fuß. Der vierte Vers besteht aus einem Daktylus und Spondeus.

- u - - - u u - u - ⏓
- u - - - u u - u - ⏓
- u - - - u u - u - ⏓
- u u - ⏓

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
Morte venalem petiisse laurum
Caesar Hispana repetit penates
Victor ab ora.
Horaz.

Völker! unser Cäsar, der Herkuls Lorber
Mit Gefahr des Lebens zu brechen auszog,
Kehrt vom Strand' Iberiens nun zu seinen
Laren als Sieger.

Ramler.

§. 251. Die Choriambische Versart hat auch den Namen der Asklepiadeischen. Sie enthält vier Füße, einen Spondeus, einen Choriambus und zween Daktylen.

– – – ᴗ ᴗ – – ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ

Exegi monumentum aere perennius,
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens
Possit diruere, aut innumerabilis
Annorum series, et fuga temporum.

Horaz.

Dauerhafter, als Erz, höher als Könige
Pyramiden gethürmt, stell' ich ein Denkmahl auf,
Das kein Regen zernagt, Boreas Allgewalt
Nie zu stürzen vermag, nie der Jahrhunderte
Lange Reihe, die Flucht ewiger Zeiten nie.

Ramler.

Der Choriambische Vers kömmt öfters in Verbindung mit andern vor.

1.

Er wechselt mit einem Glykonischen Verse, d. h. einem dreyfüßigen Verse, wovon der erste Fuß ein Spondeus, der zweyte ein Choriambus und der dritte ein Jambus ist.

- - - ◡ ◡ - ◡ ◡̄

- - - ◡ ◡ - - ◡ ◡ - ◡ ◡̄

Sic te diva potens Cypri,
Sic fratres Helenae lucida sidera
Ventorumque regat pater,
Obstrictis aliis praeter Iapyga,
Navis, quae tibi creditum
Debes Virgilium. etc.

Horaz.

Andern Sterblichen schön, kaum noch geseh'n von mir
Gieng der silberne Mond vorbey.
Thränend wand't ich von ihm mein melancholisches,
Müdes Auge dem Dunkeln zu.

Klopstock.

2.

Auf drey Choriambische Verse folgt ein Glykonischer, woraus eine Strophe entsteht.

- - - ◡ ◡ - - ◡ ◡ - ◡ ◡̄

- - - ◡ ◡ - - ◡ ◡ - ◡ ◡̄

- - - ◡ ◡ - - ◡ ◡ - ◡ ◡̄

- - - ◡ ◡ - ◡ ◡̄

Scriberis Vario fortis, et hostium
Victor Maeonii carminis alite,
Quamremcunque ferox navibus aut equis
Miles te duce gesserit.

Horaz.

Unbezwungner! dich preißt Varius, er, der kühn
Den Mäonischen Flug wagen und singen darf,
Was der Krieger, den du führtest auf Rossen, auf
Schnellen Schiffen, für Thaten that.

Ramler.

3.

Auf zwey Choriambische Verse folgt ein Pherekratischer, ein dreyfüßiger Vers, welcher auf seinem ersten Fuße einen Spondeus, auf dem zweyten einen Daktylus und auf dem dritten wieder einen Spondeus zählt, auf den Pherekratischen Vers folgt ein Glykonischer.

– – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ ∪̄
– – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ ∪̄
– – – ∪ ∪ – ∪̄
– – – ∪ ∪ – ∪ ∪̄

O Navis referent in mare te novi
Fluctus: o quid agis? fortiter occupa
Portum: nonne vides, ut
Nudum remigio latus,
Et malus celeri saucius Africo
Antennaeque gemant?

Horaz.

Lang in Trauren vertieft, lernt' ich die Liebe sie,
Die der Erde entfloh, aber auch wiederkehrt
Zu geheimerer Tugend,
Wie die erste der Liebenden
Voller Unschuld im Hauch düftender Lüfte kam,
Und mit jungem Gefühl an das Gestade trat,
Bald sich selbst mit den Rosen
Von dem Hang des Gestades sah.

Klopstock.

§. 252. Unter den neueren Versarten stechen vorzüglich hervor die Stanze, die Canzone, und das Sonett.

Die Stanze zählt acht gereimte Verse zu einer Strophe vereint. Die Reime sind mannigfaltig in einander verschlungen. — Der erste Vers reimet mit dem dritten und fünften, der zweyte mit dem vierten und sechsten, der siebente und achte Vers aber reimen sich immer zusammen.

Wenn man die Canzonen des Petrarka's als Muster annimmt, um darnach den Charakter der Gattung zu bestimmen; so kann in Beziehung auf den Rhythmus als allgemeine Regel aufgestellet werden, daß die Strophen in einer Canzone nie unter fünf herabsinken; aber auch nicht zehn übersteigen, und keine Strophe weniger als neun und mehr als zwanzig Verse enthält.

Des Sonetts giebt es verschiedene Formen. Die einfachste und schönste ist diejenige, welche aus vierzehn — zehn- oder eilfsylbigen — jambischen Versen besteht, die in vier Strophen getheilt sind, wovon die ersten zwey vierzeilige (Quadrains), die letzten beyden dreyzeilige Strophen (Terzetts) sind. Die Reime sind verschieden in einander geflochten.

o - o - o - o - o - o

An Novalis.

Du Theurer, dem ich dieses Lied gesendet,
Muß ich Dich selbst schon suchen bey den Todten?
Zur Todtenfeyer hab' ich Dich entboten:
Nun werd' ein Todtenopfer Dir gesendet.

Wer-

Wer sich zu ferner Lieben Heimath wendet,
Dem wird gar mancher zarte Gruß geboten;
So find' in Dir mein Sehnen einen Boten,
Wenn je mein Herz Dir liebend sich verpfändet.

Sag' ihr: — doch in der Sprache jener Sphären
Verstummt der Laut des Schmerzes, den ich meine,
Und diese Trauer läßt sich dort nicht nennen.

O könntest du den Perlenschmuck der Zähren
Ihr bringen, die ich ihr und Dir nun weine!
Für wen sie fließen, weiß ich nicht zu trennen.

A. W. Schlegel.

§. 253. In dem Rhythmus, in der rhythmischen Bewegung der Rede, offenbaret das menschliche Gemüthe sich in dem regen Wechsel seiner Empfindungen. Das tiefeste Leben der Seele aber in der Eintracht des Endlichen und Unendlichen, des Sinnlichen und Uebersinnlichen kann sich in der Poesie nur kund geben durch Eintracht gleichklingender Töne, durch Gleichlaut, Reim. Die harmonische Auflösung des Gegensatzes im Innern des Gemüthes kann vernehmbar nur werden durch harmonische Auflösung des Gegensatzes im Aeußern der Töne, durch Gleichlaut, Reim. Die Griechen haben den Gegensatz des Endlichen und Unendlichen nicht gekannt: die christliche Religion hat ihn gewecket; darum herrschet auch der Reim vorzüglich in der christlichen, in der romantischen Poesie.

§. 254. Der Reim besteht in dem gleichförmigen Zusammenklange der Wörter von dem accentuirten Vokale an: er fordert, daß die nämlichen Laute sowol in den Vokalen, als Konsonanten wiederkehren.

Nach der verschiedenen Anzahl der Sylben, worin der Gleichlaut Statt findet, unterscheidet man männliche, weibliche und gleitende Reime. Bey den männlichen Reimen findet der Gleichlaut nur in einer Sylbe Statt, z. B. Acht, Macht, bey den weiblichen in zweyen, z. B. Leben, Geben, und bey den gleitenden in mehreren Sylben, z. B. Quälende, Fehlende.

Da der männliche Reim mit der accentuirten Sylbe schließet; so drückt er seiner Natur nach etwas Scharfes und Hartes aus: da der weibliche Reim die Härte der accentuirten Sylbe durch die folgende Kürze mildert, so hat er einen sanftern und weichern Ton. Die gleitenden Reime werden selten gebraucht.

§. 255. Rhythmus und Reim sind sich entgegengesetzt. In der rhythmischen Bewegung der Rede entfaltet das Gemüth den Wechsel seiner Empfindungen und Bewegungen; in der Eintracht gleichklingender Töne aber, im Reime, offenbaret sich die Seele in ihrer tiefesten Ruhe, in der Eintracht und Harmonie des Endlichen und Unendlichen, des Sinnlichen und Uebersinnlichen. Wo darum der Natur der Sache gemäß der Rhythmus vorwaltet, muß der Reim zurückgedrängt seyn: und wo dieser herrscht, kann nur das einfachste Sylbenmaaß seyn; nur mit dem einfachsten Sylbenmaaße bestehet der Reim, z. B. mit dem vierfüßigen Trochäus, dem fünffüßigen Jambus, rc.

§. 256. Alles Aeußere in der Poesie ist der Farben-Rhythmus des Innern, hat darum seine Bedeutung und fordert auch dieser Bedeutung halber seine vollkommene und ruhige Entfaltung. Der Reim muß sich vollkommen, dem Ohre vernehmbar, aussprechen, er tritt daher am Schlusse des Verses ein, wo die Stimme durch nichts Nachfolgendes gedränget wird.

Fest gemauert in der Erden
Steht die Form, aus Lehm gebrannt,
Heute muß die Glocke werden,
Frisch, Gesellen! seyd zur Hand.
Von der Stirne heiß
Rinnen muß der Schweiß,
Soll das Werk den Meister loben,
Doch der Segen kommt von oben.

Schiller.

§. 257. Durch die Verschlingung der Reime werden in der modernen Poesie mehrere Verse zu einer Strophe verbunden, wie in der antiken durch die regelmäßige Wiederkehr der herrschenden Füße.

Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
Wohl glänzen die Augen der Gäste,
Es zeigt sich der Sänger, er tritt herein
Zu dem Guten bringt er das Beste;
Denn ohne die Leyer im himmlischen Saal
Ist die Freude gemein auch beym Nektarmahl.

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Er hat alles geseh'n, was auf Erden geschieht
Und was uns die Zukunft versiegelt.

Er saß in der Götter urältestem Rath,
Und behorchte der Dinge geheimeste Saat.

Schiller.

§. 258. Wir haben die redende Kunst, die Poesie, als diejenige Kunstform bezeichnet, welche ihre Produktionen unter der Form des Geistigen darstellt, in die Formen des Geistigen Lebens einkleidet.

Das geistige Leben aber ist entweder innerlich, in Gefühlen, Empfindungen, Gedanken sich bewegend, oder äusserlich, in Thaten hervortretend, in Handlungen sich äussernd; und hier erscheint die alles lenkende Nothwendigkeit entweder mit dem Subjekte, mit der Freyheit in Eintracht, oder beyde, Nothwendigkeit und Freyheit, erscheinen im Widerstreite. Darauf beruhet die Eintheilung der Poesie in die lyrische, epische und dramatische.

A.

Lyrische Poesie.

§. 259. Das lyrische Gedicht war ursprünglich zum Gesange bestimmt, und die Absingung desselben ward von der Leyer, lyra, begleitet, von welcher das Gedicht selbst seinen Namen führt.

Nur in der Fülle der Empfindung aber strömet das menschliche Gemüth in Gesänge über.

§. 260. Das lyrische Gedicht ist subjektive Dichtungsart. In ihm tritt die Person des Dichters selbst hervor und offenbart das Innere ihres Gemüthes, die Gefühle ihrer Seele in Beziehung auf einen Ge-

genstand außer ihr, aber nicht vermittelst einer Beschreibung oder Schilderung, sondern sie in ihrem unmittelbaren wirklichen Seyn, die gegenwärtige, das Gemüth bewegende Empfindung. Das lyrische Gedicht ist der unmittelbare, positive Ausdruck eines bewegten Gemüthes in einer rhythmischen Aufeinanderfolge gegliederter Töne.

§. 261. In dem Zustande der Empfindung ist das Gleichgewicht der Seele gestöret, die Seele ist aus ihrer Ruhe aufgereget und in Bewegung gesetzt, und alles, die Thätigkeit des Verstandes und der Phantasie, wird von dieser Bewegung des Gemüthes ergriffen und geleitet; daher die Lebendigkeit in der Bewegung und in der Sprache des lyrischen Gedichtes; daher die Erhebung des lyrischen Ausdruckes über die grammatischen Regeln der Sprache, an welche der Ausdruck des kalten Verstandes gebunden ist; daher der Wechsel und die Mannigfaltigkeit in dem Rhythmus des lyrischen Gedichtes, diesem Farben-Rhythmus des Innern; es ist ein freyer Reichthum und Wechsel von Füßen in Verse mannigfaltiger Taktart: die Empfindung nämlich, welche das Gemüth des Dichters erfüllet, schreitet nicht in einem gleichmäßigen Gange fort, sondern ist bald im Steigen, bald im Fallen begriffen, wird jetzt durch hinzutretende Reflexion gehaltener und gelassener, jetzt blühender wieder und aufbrausender u. s. w., darum in dem Rhythmus des lyrischen Gedichtes Wechsel und Mannigfaltigkeit seyn muß, damit er Widerklang des bewegten Gemüthes sey.

§. 262. Die lyrische Poesie und die Musik sind sich auf das innigste verwandt. Dieses erhellet schon aus dem Uebergange der lyrischen Poesie in Musik und Gesang. Ihre Verwandtschaft aber bewähren sie vorzüglich darin, daß beyde Ausdruck des bewegten Gemüthes sind, das lyrische Gedicht in einer rhythmischen Aufeinanderfolge gegliederter Töne, in einer harmonischen Bewegung ungegliederter Töne das Tonstück. Darin liegt auch der Grund, warum beyde dem Rhythmus so sehr untergeordnet sind; denn jede Empfindung hat, wie ihre eigene Tonart, so auch ihren eigenen Gang, ihre eigenthümliche Bewegung: nie aber beharret die Seele unveränderlich in einer und derselben Empfindung, mannigfaltige Empfindungen wechseln miteinander ab, oft gehen entgegengesetzte Empfindungen ineinander über, oft tritt an die Stelle der Empfindung der Zustand der Betrachtung und des Nachdenkens u. s. w.; die rhythmische Bewegung der Töne aber soll der Farben-Rhythmus des Innern seyn.

§. 263. An der Spitze der lyrischen Poesie stehet die Ode. Die Ode ist der unmittelbare Erguß des in seiner innersten Tiefe aufgeregten, und in Begeisterung versetzten Gemüthes.

Nur das Wahre, nur das Gute, Große und Schöne aber vermag das Gemüth in seiner innersten Tiefe aufzuregen und in Begeisterung zu versetzen: darum ist alles Unsittliche, alles Unedle und Niedrige aus dem Kreise der Ode, ja der lyrischen Poesie überhaupt, ausgeschlossen.

§. 264. Wie in jedem Tonstücke eine Tonart vorherrschet, welche gleich einer unsichtbaren Macht über das Ganze waltet, so wird auch in jeder Ode ein Ton, eine Empfindung vorherrschen, eine Stimmung vorwalten, gleichwohl in der Mitte der mannigfaltigsten Empfindungen: die Ode ist der unmittelbare Ausdruck der Gefühle eines begeisterten Gemüthes in Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand außer ihm. Dieses ist die lyrische Einheit. So hören wir in Horazens Ode an den Virgil (B. I. Ode III.) bey dem Wechsel mannigfaltiger Empfindungen die Stimme der zärtlichen, sorgevollen Liebe durchtönen, aus welcher die Empfindungen alle, die in der Ode wechseln, ihren gemeinschäftlichen Ursprung haben.

§. 265. Eine heftige Gemüthsbewegung, eine solche, wo das Gemüth in seiner innersten Tiefe aufgereget ist, hat nur eine bald vorübergehende Dauer, sie erschöpfet sich durch ihre eigene Stärke. Die bald vorübergehende Dauer des leidenschäftlichen Zustandes des Dichters hat Kürze des Gedichtes zur nothwendigen Folge. Kürze der Ode.

§. 266. Durch die Begeisterung wird das Gemüth der Sphäre der Sinnenwelt, wo die Weltansicht nur eine beschränkte und endliche ist, gleichsam entrücket, und in eine höhere versetzet, wo ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte erscheint, und Züge an sich entfaltet, die vorher ungesehen, ungeahndet waren: daher die Fülle und Erhabenheit der Vorstellungen und Bilder, und die ungewöhnliche Lebhaftigkeit der Gefühle, in welche das

Gemüth des Dichters sich auflöset, und daher die Visionen, die über die gewöhnlichen Formen und Gesetze hinausgehende Sprache, die ungewöhnlichen Wörter und Wendungen 2c. Lyrischer Schwung. So wird Horaz in der XV. Ode des I. Buches zum Seher und hört den Nereus die Greuel des Trojanischen Krieges vorhersagen.

Mala ducis avi domum,
Quam multo repetet Graecia milite,
Conjurata tuas rumpere nuptias,
Et regnum Priami vetus.
Eheu: quantus equis, quantus adest viris
Sudor! quanta moves funera Dardanae
Genti! jam galeam Pallas, et aegida
Currusque et rabiem parat. etc.

Er hört ihn Ilions Untergang vorhersagen und die Art dieses Untergangs nennen:

Iracunda diem proferet Ilio,
Matronisque Phrygum classis Achillei,
Post certas hiemes uret Achaïcus
Ignis Iliacas domos.

§. 267. Das in seiner innersten Tiefe aufgeregte Gemüth verträget sich nicht mit dem kalten, alles nach strenglogischen Gesetzen ordnenden Verstandes. Die Macht eines heftigen Gefühles zerreisset alle Fäden, welche die Ideen der Menschen in einem logischen Zusammenhange halten, sie nöthiget die Phantasie, große Reihen von Gedanken, die Zwischen-Ideen, zu überspringen, und die Uebergänge von dem

Einen zum Andern im Dunkel zu lassen: daher die lyrische Unordnung, die es aber mehr für den logisch-ordnenden Verstand, als für die Phantasie ist. Es ist freylich in der Ode nicht die Ordnung, wie in der Gedankenreihe eines logischordnenden Verstandes, aber eine den Gesetzen der Phantasie und Empfindung angemessene.

Als Beyspiel diene Horazens Ode an die Kalliope (B. III. Ode IV.).

Der Dichter beginnt seine Ode mit der Anrufung der Kalliope:

Descende coelo, et dic age tibia
Regina longum Calliope melos,
Seu voce nunc mavis acuta,
Seu fidibus, cytharave Phoebi.

Nach der Anrufung der Göttinn verfällt er sogleich in eine Vision:

Auditis? an me ludit amabilis
Insania? audire, et videor pios
Errare per lucos, amoenae
Quos et aquae subeunt, et aurae.

Jetzt erzählt er, wie er als Knabe in einer Wildniß, von Tauben mit Laube bedeckt, sicher vor Ottern und Bären schlief:

Mirum quod foret omnibus,
Quicunque celsae nidum Acherontiae,
Saltusque Bantinos, et arvum
Pingue tenent humilis Ferenti.

Dann fährt er voll Empfindung fort, die Musen als seine Beschützerinnen zu preisen:

Vester, Camoenae, vester in arduos
Tollor Sabinos: seu mihi frigidum
Praeneste, seu Tibur supinum
Seu liquidae placuere Bajae.
Vestris amicum fontibus et choris,
Non me Philippis versa acies retro,
Devota non exstinxit arbos,
Nec Sicula Palinurus unda.

Nun kömmt er plötzlich auf den Cäsar:

Vos Caesarem altum, militia simul
Fessas cohortes abdidit oppidis,
Finire quaerentem labores,
Pierio recreatis antro.

Dann auf den Krieg der Titanen, wobei er die Bemerkung äußert:

Vis consilii expers mole sua ruit:
Vim temperatam dî quoque provehunt
In majus.

Darauf lobet er die Götter:

Iidem odere vires
Omne nefas animo moventes.

Und erwähnet die Strafen des hunderthändigen Gyas, des vom jungfräulichen Pfeile durchbohrten Orions, des vom Jupiter mit Blitzen zu Boden geschleuderten und mit dem Aetna belasteten Typhons, des zügellosen Tityos, dem ein Geyer die immer nachwachsende Leber wegfrißt, und des mit hundert Ketten belegten Pirithous.

§. 268. Niederer als die Ode stehet das Lied. Das Lied ist, wie die Ode, lyrischer Natur, indem es der unmittelbare Ausdruck einer Empfindung ist; aber die Empfindung, welche sich in dem Liede ausspricht, ist leichterer und sanfterer Art, welche weder das gesamte Gemüth ergreift, noch in seiner innersten Tiefe aufreget: daher theilet das Lied mit der Ode weder den lyrischen Schwung, den kühnen Gebrauch ungewöhnlicher Wörter und Wenduugen, noch die lyrische Unordnung. Es ist der einfache, reine Ausdruck der Freude, die sich von selbst in Gesang auflöset, die unmittelbare kunstlose Ergiesung heiterer Gefühle oder eines fröhlichen Gemüthes. Natürlichkeit, Einfachheit, Leichtigkeit und Annehmlichkeit sind die Vorzüge des Liedes.

Die Versart in dem Liede ist gleichartiger und sein Sylbenmaaß einfacher, als in der Ode: denn es ist mehr Ruhe in dem aufgeregten Gemüthe, welches sein Inneres in dem Liede verkündigt, und mehr Gleichgewicht in seinen Bewegungen.

Einladung zum Tanze.

Kein tödtliches Sorgen
Beklemmet die Brust.
Mit jeglichem Morgen
Erwach' ich zur Lust.
Hier unter den Reben,
Die Bacchus gepflanzt,
Mir Schatten zu geben,
Sey heute getanzt!

Kommt, freundliche Schönen,
Gesellet euch hier!
Erfüllet die Scenen
Der Freude mit mir.
Laßt allen Betrübten
Geitz, Laster und Pein,
Und folget Geliebten
In tanzenden Reih'n.

Unschuldige Jugend,
Dir sey es bewußt!
Nur Feinde der Tugend
Sind Feinde der Lust.
Die Wolken der Grillen
Verrathen genug,
Boshaftigen Willen
Und bösen Betrug.

u. s. w.

Gleim.

§. 269. Die dramatische Einkleidung widerstrebt dem Charakter des Liedes nicht: gerne nimmt es diese Form an. Eines der schönsten Lieder Katull's ist sein Hochzeitgesang, in dramatische Form gekleidet.

Carmen nuptiale.

Juvenes.

Vesper adest, juvenes, consurgite! Vesper Olympo
Expectata diu vix tandem lumina tollit.
Surgere jam tempus, jam pingues linquere mensas,
Jam veniet virgo, jam dicetur Hymenaeus.
Hymen, o Hymenaee, Hymen ades, o Hymenaee!

Puellae.

Cernitis, inuptae, juvenes! consurgite contra?
Nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes.
Sic certe; viden' ut perniciter exsiluere?
Non temere exsiluere; canent quod vincere par est,
Hymen, o Hymenaee, Hymen ades, o Hymenaee!

etc. etc. etc.

Damoet und Lesbia.

Damoet.

Du liebtest mich! Kein Glück war meinem gleich;
Durch Dich hatt' ich ein irdisch Himmelreich.

Lesbia.

Du liebtest mich! Es floh Gram und Beschwerde,
Durch Dich war ich die Glücklichste der Erde.

Damoet.

Anitzt weiß ich bei Phyllis nichts von Quaal:
Für sie ließ ich mein Leben tausendmal.

Lesbia.

Anitzt find' ich mein Glück in Thyrsis Treue;
Für den ich mich auch nicht zu sterben scheue.

Damoet.

So schön, wie Du, ist Phyllis auch; allein
Verließ ich sie, würd' ich Dir Thyrsis seyn?

Lesbia.

Er weiß, wie Du, sich Liebe zu erwerben, —
Mit Dir wünscht' ich zu leben und zu sterben.

Kleist.

§. 270. Das Lied nimmt nicht selten auch einen höhern Flug, wodurch es sich der Ode annähert.

Siegeslied,

nach der Schlacht bey Lissa.

Im allerhöchsten Siegeston,
Mehr Psalm als Siegeslied,
Stolz, wie der Feind, eh' er gefloh'n,
Bescheiden, wie er flieht;

Stolz, aber minder stolz, als er,
Beym Glück in seinem Krieg?
Fürtreflich, nicht fürtreflicher
Als der erfochtne Sieg.

Stark, wie der Krieger, welcher schlug;
Sanft, wie der Friede doch;
Hoch, wie des Adlers Sonnenflug,
Voll Gottes Wunder, hoch!

Erhaben, wie der Heldengeist,
Der Ueberwinder ist;
Wahr, daß selbst Feind den Sieger preißt;
Gott dankend, wie ein Christ:

Kühn, wie ein Löwe von sich schaut,
Im königlichen Gang;
Wie krieg'rische Trompete laut,
Erschalle mein Gesang!

Denn überwunden ist der Feind,
In Staub ist er gelegt,
Verherrlichet der Menschenfreund,
Der Gottes Rache trägt!

u. s. w.

Gleim.

§. 271. In der Ode, wie in dem Liede, waltet die Empfindung vor, in dem Epigramme die Reflexion.

Wird in Beziehung auf einen äußern merkwürdigen Gegenstand die Empfindung nur so lange festgehalten, daß darüber eine Reflexion ausgesprochen werden kann, so entsteht das Epigramm. Der Gedanke aber, der in dem Epigramme ausgesprochen wird, muß wahr, treffend, geistvoll seyn, und den Gegenstand in einem seltenen und interessanten Lichte zeigen, und der Ausdruck dieses Gedankens einfach, kurz, deutlich und bestimmt. In dem Epigramme muß das Seltene oder Wichtige des Gegenstandes mit meisterhaften Zügen gezeichnet werden, aber nur mit wenigen Pinselstrichen und wie im Vorübergehen.

§. 272. Der Wortbedeutung nach scheint das Epigramm den Aufschriften auf Denkmälern seine Entstehung zu verdanken; darum auch Lessing das Wesen desselben in Erwartung und Auflösung setzte. Das Denkmal nämlich selbst erreget Erwartung bey den Vorübergehenden über seine Veranlassung und Bestimmung, und die Innschrift ertheilet Aufschluß darüber. Doch dadurch ist der Kreis des Epigrammes zu enge gezogen; denn es giebt viele Epigramme von ausgezeichnetem Werthe, in welchen dieser Gegensatz nicht Statt findet. In der Kürze und Klarheit des Gedankens und Ausdrucks, bey dem Treffenden Seltenen und Geistvollen des ersten, bestehet das Wesen des Epigrammes.

Vergessenheit und Erinnerung.

Holde Vergessenheit, und du des Guten Erinnerung!
Liebliche Schwestern, o! macht beyde das Leben mir süß!
Du verdunkle das Böse mit deinem umhüllenden Schleyer!
Du erneure das Glück mir mit verdoppelter Lust!

Griechische Anthologie.

Didoni.

Infelix Dido, nulli bene nupta marito!
Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.

Ausonius.

Auf Kepplern.

So hoch war noch kein Sterblicher gestiegen,
Als Keppler stieg — und starb in Hungersnoth!
Er wußte nur die Geister zu vergnügen;
Drum ließen ihn die Körper ohne Brod.

Kästner.

§. 273. Der Ode der antiken Poesie entspricht die Kanzone der modernen, die eigentliche lyrische Ode der Italiener. Sie hat durch Petrarka die größte Vollendung und Mannigfaltigkeit erhalten.

Doch erhebet sich die Kanzone nicht in dem kühnen Auffluge der Ode, sie sinket aber auch nicht zu der Einfachheit des Liedes herab, sondern schwebet in der Mitte zwischen beyden. Der Innhalt der Kanzone ist schwärmerische, romantische Liebe, ihr Charakter ächte Sentimentalität.

§. 274.

§. 274. Die eigentlichen Lieder in der romantischen Poesie sind das Madrigal, Rondeau, Triolet, Sonnett, Ergießungen sanfter Empfindungen oder auch leichte und sinnreiche Spiele des Verstandes, ausgezeichnet vorzüglich durch das Technische ihrer Form, welches indessen den Dichter nicht selten als Fessel drückt.

Das Madrigal bestand ursprünglich aus sechs bis eilf Zeilen, und jede Zeile aus gleichen eilfsylbigen Versen. In der Folge aber gieng man von beyden Vorschriften ab, so daß das Madrigal keinen bestimmten Mechanismus der Form hat: doch behielten die mancherley Madrigals meistens ihre vorige Länge bey und wechselten nur in Hinsicht ihrer Breite.

Der Wunsch einer Schäferinn.

Dort, wo im Thal die schlanken Erlen steh'n,
Hielt mich ein Schäfer an, bey jenen frischen Quellen,
Und sprach: Gebötest du mich wieder einzustellen,
Du würdest mich vor Liebe sterben seh'n.
Ach, Liebe! kostet es auch unser beyder Leben;
So laß, o! laß ihn doch sich wieder her begeben.

Hagedorn.

Der Burgunder.

Damit ich singen lerne,
Soll mir der Saft der Reben
Jetzt Muth und Töne geben,
Und neue Kraft verleih'n.

Mich reitzen deine Sterne,
Ihr Einfluß wirket Wunder,
O feuriger Burgunder,
O königlicher Wein!

Hagedorn.

§. 275. Künstlicher, aber ebenfalls wieder in sich veränderlich, ist der Mechanismus des Rondeau. Es bestehet gewöhnlich aus drey, höchstens vier Strophen, von welchen jede zwey in sich verschlungene Reime enthält. Nach dem dritten Verse wird der erste, und nach dem sechsten werden die beyden ersten Verse wiederholt.

Die Empfindung des Frühlings.

Du Schmelz der bunten Wiesen!
Du neubegrünte Flur!
Sey stets von mir geprieseu,
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Es schmückt dich und Cephisen
Der Lenz und die Natur,
Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neubegrünte Flur!

—

Du Stille voller Freuden!
Du Reitzung süßer Lust!
Wie bist du zu beneiden,
Du Stille voller Freuden!
Du mehrest in uns beyden
Die Sehnsucht treuer Brust!
Du Stille voller Freuden
Du Reitzung süßer Lust!

Ihr schnellen Augenblicke,
Macht euch des Frühlings werth!
Daß euch ein Kuß beglücke,
Ihr schnellen Augenblicke!
Daß uns der Kuß entzücke,
Den uns die Liebe lehrt.
Ihr schnellen Augenblicke,
Macht euch des Frühlings werth!

Hagedorn.

§. 276. Das Triolet ist ein abgekürztes Rondeau, oder eine Strophe des Rondeau, und hat daher mit ihm einen gleichen Mechanismus.

Der erste Tag im Monat Mai
Ist mir der glücklichste von allen.
Dich sah ich und gestand dir frey,
Den ersten Tag im Monat Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sey.
Wenn mein Geständniß dir gefallen,
So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

Hagedorn nach dem Französischen
von Ranchin.

§. 277. Den Mechanismus des Sonnetts (ehedem Klinggedicht) haben wir oben schon angezeigt.

Es besteht aus vierzehn Versen in zwey Quadrains und in zwey Terzetts getheilt, und jeder Vers aus Jamben oder Trochäen: die Zahl der Sylben ist willkührlich, doch sind die 11 sylbigen, ferner 9 und 10 sylbige und 10 und 11 sylbige am gebräuchlichsten.

In den beyden Quadrains wechseln zween Reime, und vier männliche und vier weibliche Endungen ab: und so kommen ebenfalls in den beyden Terzetts nur zween Reime vor: verschieden aber ist die Art, wie die Reime iueinander verschlungen werden. In einigen Sonetten reimet der erste Vers der ersten Strophe mit dem vierten der ersten, und mit dem ersten und vierten der zweyten Strophe. Die beyden mittlern der ersten und zweyten Strophe reimen wieder unter sich. Der erste Vers der dritten Strophe reimet mit dem ersten der vierten Strophe, der zweyte mit dem zweyten, der dritte mit dem dritten. (Beyspiel siehe oben.)

In andern Sonetten reimen die zwey ersten Verse der dritten Strophe unter sich, dann der dritte dieser Strophe mit dem zweyten der vierten und der erste der vierten Strophe mit dem dritten derselben Strophe.

Du goldne Freyheit, du, mein Wünschen und Begehren!
Wie wohl doch wäre mir, im Fall ich jederzeit
Mein selber möchte seyn, und wäre ganz befreyt
Der Liebe, die doch nie sich wolle von mir kehren,
Wiewohl ich oftmals mich bedacht bin zu erwehren.
Doch, lieb' ich gleichwohl nicht, so bin ich wie ein Scheit,
Ein Stock und rauhes Bley; die freye Dienstbarkeit,
Die sichere Gefahr, das tröstliche Beschweren,
Ermuntre meinen Geist, daß er sich höher schwingt,
Als wo der Pöbel kriecht, und durch die Wolken dringt,
Geflügelt mit Vernunft und muthigen Gedanken.

Drum geh' es, wie es will; und muß ich gleich davon,
So überschreit' ich doch des Lebens enge Schranken:
Der Name, der mir folgt, ist meiner Sorgen Lohn.

Opitz

Eine andere Art der Verschlingung der Reime ist, daß in der dritten Strophe der erste und dritte Vers unter sich reimen, dann der zweyte der dritten mit dem ersten der vierten Strophe reimet, und die beyden letzten der vierten Strophe unter sich.

An die Morgenröthe.

Wann die goldne Frühe, neu gebohren,
Am Olymp mein matter Blick erschaut,
Dann erblaß' ich, wein' und seufze laut:
Dort im Glanze wohnt, die ich verlohren!
Grauer Tithon, du empfängst Auroren
Froh aufs neu, sobald der Abend thaut,
Aber ich umarm erst meine Braut
An des Schattenlandes schwarzen Thoren!

Tithon, deines Alters Dämmerung
Mildert mit dem Strahl der Rosenstirne
Deine Göttin, ewig schön und jung;

Aber mir erloschen die Gestirne,
Sank der Tag in öde Finsterniß,
Als sich Molly dieser Welt entriß.

Bürger.

§. 278. Eine besondere Erwähnung verdienen in der lyrischen Poesie die Minnelieder, welche zwischen der antiken und der romantischen Poesie in der Mitte stehen. Sie sind die zartesten Klänge eines unbefangenen unschuldigen Gemüthes, die kindlich

einfachsten Ergießungen der herzlichsten, reinsten Gefühle mit der innigsten Wahrheit gepaaret, oder, wie ein Kunstlehrer sie nennet, frohe Kinder der Einfalt und lieblichen Unschuld.

Der Hauptgegenstand der Minnelieder ist die Liebe (Minne), in deren heilige und süße Gefühle das Herz des Dichters ganz aufgelöst ist, aber die Liebe ist ihm nicht ein idealisches Sehnen, wie dem Petrarka, sondern das goldne, spielende Leben des Lenzes, das kindliche Ergötzen an wahrhaften Freuden: und in seinem Liede drückt er all' die Freuden und Schmerzen der Liebe, all' die Ahnungen und Träume seiner kindlich-reinen Phantasie, all' sein Sehnen und Hoffen, wie er es empfindet und erkennet, rein und ungekünstelt, zart und lebendig aus.

Die Frühlingsklage.

Man soll hören suefses Singen
In dien aouwen überall,
Labelichen Sang erklingen
Sunder von der nahtegal
Schouwent auf den anger breit
Und ouch an der lichten heide
Wie schone si sich mit ir kleide
Gen den meien nat bekleit.

Maniger haude bluemelin
Lachentus des meien touwe
Gen der lichten sunnenschin:
Dii Zit ist in werder schouwe.

Was sol trösten mir den mout
Sit mich twinget herzen swere
Bi der ich vil gerne were
Das dii mir nit gnade tuot.

Ach vil minneklichii guete;
Enbinde mich von sender not;
La mich niht us diner nuote
Ald ih bin an froeiden tot.
Ich sol diner helfe gern;
Las du min herze us diner pfliht,
So kan mich getrösten niht,
Dun wellest mich genade wern.

Gewalt noch mangem angesiget,
Das höret man die wisen jehen,
Da man genade niht enpfliget,
Das sol man miner frouven spehen.
Dii ist gar gewaltig min,
An genade dii vil guote
Lat mich truren; in un muote
Muos ich a min ende sin.

Minne du solt sin gemeine,
Ald ih bin an froeiden tot.
Fuege das mich lieplich meine
Der vil lieben mundel rot.
Sit du bist gewaltig min,
Und leitest mine Sinne
Swie du wilt ach werdiu minne,
So solt ouch ir gewaltig sin:

Von Jakob von der Warte.

§. 279. Das Alterthum weiset uns eine Reihe Heroen in der lyrischen Poesie auf.

Als Sterne der ersten Größe leuchten an dem griechischen Kunsthimmel der göttliche Pindar wegen der unendlichen Fülle und Fruchtbarkeit seines Genie's und dem kühnen Auffluge seines begeisterten Gemüthes bey einer unendlichen Ruhe, Milde und Besonnenheit; die von Zärtlichkeit und Anmuth überfließende Sappho und der liebliche Anakreon. Der Römer Horaz hat sein dichterisches Feuer an der Gluth der griechischen Muse angezündet. Aber er erreichte nicht den erhabenen Schwung Pindar's, und das hohe Gefühl desselben mangelte ihm.

Pindarum quisquis studet aemulari,
Iule, ceratis ope Daedalea
Nititur pennis, vitreo daturus
Nomina ponto.

Jedoch wurde dieser Mangel einigermassen ersetzt durch die Feinheit seines Geistes, durch gebildete Grazie und Jovialität.

Die kleinen Lieder des Katull's nehmen durch ihre lyrische Leichtigkeit, ihre eigene Lieblichkeit und Grazie ein.

Von dem Reichthume der griechischen Epigramme zeuget ihre Anthologie. Der Charakter des griechischen Epigramms ist elegisch, es spricht allgemeine Betrachtungen, auch einzelne Bemerkungen über Vorfälle des Lebens aus. Bey den Römern wurde dieser Geist von dem des Witzes, der Ironie und der

Satyre verdränget. Dieser Geist wehet in den Epigrammen des Martial's, der an der Spitze der römischen Epigrammatisten ist.

§. 280. Wie der kindliche Geist, unbekannt mit dem wahren Genius der Kunst, das Wesen der Poesie in Bombast von Worten und rhethorischen Schwulst versetzet, so der größte Theil von Englands und Frankreichs Odendichtern.

Wie weit erhebet sich daher die deutsche Nation über jene durch ihren Uz, Klopstok, rc.? obwohl in den Oden derselben nicht alles immer aus einem begeisterten Gemüthe stammet, und den Mangel der Begeisterung nicht selten der Klang von Worten zu verbergen strebet. Den Oden von Ramler und Voß sprechen Kunstrichter allen Geist und alles Gemüth ab, und lassen ihnen nur, in Beziehung auf Sprache und Rhythmus, einige Ehre. Ob dieses Urtheil wohl nicht zu hart, und die gegebene Ehre wohl vom Werthe seyn möchte?

§. 281. Herrliche Volkslieder hat die spanische Nation aufzuweisen. Ihre vorzüglichen Liederdichter späterer Zeit sind Garcilasso de la Vega, Manuel de Villegas, Vicente de Espinel, Cervantes u. s. w. Unter den Italienern verdienen eine Erwähnung Pignatelli, Metastasio, Gozzi, Castipp.

Englands Liederdichter wurden auch in der letzten Zeit als Meister der Kunst und als Muster der Nachahmung von deutschen Dichtern betrachtet. Shakespear's Lieder sind voll Originalität, voll An=

muth jene des Sedley, Denhams Lieder nehmen durch ihre Naivetät u. s. w. ein.

Die französischen Lieder lassen sich, wie in Hinsicht ihres Alters, so in Hinsicht ihres Charakters in zwey Klassen bringen. Der Charakter der ältern französischen Lieder ist Naivetät und fröhlicher Witz, der Charakter der neuern ist Munterkeit und mitunter Frivolität. Von den neuern Dichtern verdienen eine besondere Erwähnung Chapelle, der um die Verbesserung der französischen Sprache große Verdienste hat, Chaulieu, auf welchem Chapelles Geist ruhet, Lainez, der unter die angenehmsten Dichter in der leichten, gesellschaftlichen Gattung gehört, Panard, einer der besten und beliebtesten Liederdichter u. s. w.

Die Liederpoesie begann unter uns Deutschen mit Weckherlin. Zu den reinen und lieblichen Tönen Anakreons stimmte die deutsche Leyer Hagedorn.

Eine vorzügliche Zierde der deutschen Liederpoesie sind Gleim's Kriegslieder, die den Ruhm seines Namens ewig sichern werden. Weiße's Lieder zeichnen sich durch seltene Leichtigkeit, Unbefangenheit und Natürlichkeit aus. In Göckingk's Liedern spricht sich Naivetät und Zartheit des Gefühles aus. In Voß's Liedern wechseln zärtliches Gefühl, jovialische Laune und lachender Scherz miteinander ab. Die Lieder des Claudius haben ein sehr originales Gepräge ächter Laune, unbefangener Naivetät und offner Herzlichkeit. Göthe's Lieder tragen den Stempel eines ächt griechi-

schen Geistes. Heiter schauet der Dichter in die Welt hinein und heiter und frey behandelt er seinen Gegenstand, er freuet sich seiner Kraft, er schwelget in dem Kunstgefühle, aber ohne zu schwärmen, und in Gefühlen zu zerfließen. Ich nenne noch von der zahlreichen Menge unserer vortrefflichen Liederdichter Bürger, Hölty, Matthisson, Salis, Baggesen, Novalis, Tieck, Körner, Rückert, u. a.

Das Epigramm eröffnete dem französischen Geiste ein weites Feld. Es giebt fast keinen französischen Dichter, der nicht auch einige Versuche in dieser Dichtungsart gewaget hätte. Aber sie dichteten in dem Geiste des Martial's: ihre Epigramme sind beißend, giftig, von Witz durchdrungen. Und auch dieser Geist beherrschte das deutsche Epigramm, das Epigramm des Opitz, Logau, Canitz, Hagedorn, Kästner, Göckingk u. s. w. bis Göthe dem Epigramme seinen ursprünglichelegischen Charakter wieder gab. wo bleibt Lessing?

§. 282. An der Spitze der modernen Lyriker steht Petrarka. Sein Leben war ganz der Liebe geweihet, aber nicht jener Liebe, welche wir in den Poesieen der Alten unter den Bildern einer sinnlichen Wohllust sehen, sondern der romantischen, der platonischen Liebe, welche nur in der Anbethung ihr Vergnügen und ihre Befriedigung findet. Fast alle seine Gedichte sind Ergießungen dieser ätherischen Liebe und unerreicht stehen sie die angenehmen Schwärmereyen seiner engelreinen Liebe, die ihm seine geliebte Laura einflößte.

Dante Alighieri, der durch seine divina Comoedia sich ein Denkmal setzte, dauerhafter als Erz, höher als Könige Pyramiden gethürmt, bewies in seinen hinterlassenen Kanzonen und Sonnetten die Geschmeidigkeit seines Genie's in alle Formen der Dichtkunst. Die erste Begeisterung Dante's war die Liebe zu einem Mädchen, Beatrice, die er in seinen Kanzonen, Sonnetten und prosaischen Werken *rc.* verewigte.

Unter den Spaniern haben in dieser Dichtungsart — im Sonnette — Versuche gemacht de la Vega, Mendoza, Ulloa, *rc.*

In England haben den Sonnettenton angeschlagen Shakespear und Milton, und vor ihnen Surrey, Wyat, Lord, Vaux, u. s. w. Doch vermißt man vorzüglich in Shakespear's Sonnetten den großen Shakespear, der in seinen Trauerspielen als Felse über alle seine Landsleute und über dramatische Dichter anderer Nationen hervorraget.

Unter uns Deutschen haben sich in dieser Sphäre der Dichtkunst Ruhm erworben Opitz; seine Gedichte sprechen durch den schlichten und geraden Sinn ihres Verfassers und durch den Ausdruck hoher Einfalt und Treuherzigkeit an; Flemming, der Opitz, seinen Vorgänger und sein Muster, an Innigkeit des Gefühles und Stärke der Phantasie vielleicht noch übertroffen hat. In den neuern Zeiten schlug den Sonnettenton wieder an Bürger, der dicht neben jenen beyden größten deutschen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts gestellt zu werden verdient. Sein Ton bezauberte und gewann viele der neuesten deutschen Dichter.

In dem Madrigal, Rondeau, Triolet haben unter andern die Franzosen die glücklichsten Versuche gemacht, obgleich ihre Gedichte nur Spiele und Scherze in witzigen Formen sind.

§. 283. Die Epoche der Minnesinger beginnt mit der Regierung der schwäbischen Kaiser aus dem Stamme der Hohenstaufen. Unter ihren mancherley Dichtungsarten zeichnen sich vorzüglich ihre lyrische Gedichte aus.

Von den zahlreichen Minnesingern, die unter sich Kaiser, Könige und Fürsten zählen, nur einige: Heinrich von Veldeck, ein Niederländer: Ritter Hartmann von Aue, vermuthlich ein Franke: Albrecht von Halberstadt: Wolfram von Eschenbach: der Homer und Ariost des schwäbischen Jahrhunderts, Heinrich von Ofterdingen: Nikolaus Klingsohr, ein in mehreren Hinsichten ausgezeichneter Gelehrter: Walther von der Vogelweide, seine Lieder zeigen einen Mann von Welt- und Vaterlandsliebe: Johann Enenkl, ein Wiener: Gottfried von Straßburg: Ottokar von Horneck, ein Steiermärker: der ältere Meißner, nach seinem Geburtsorte Meißen also genannt: Reinbot von Doren, ein Hofpoet des Herzogs Otto von Baiern: Reinmar der ältere, wohllautende Gedichte voll zarten Gefühls: Reinmar der Videler (Tonkünstler): Reinmar von Zweter: Konrad von Würzburg, einer der fruchtbarsten und merkwürdigsten Dichter des schwäbischen Zeitpunkts. Die Kaiser Heinrich VI. und

Konrad der IV, König Wenzel von Böhmen, Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeil, u. s. w.

§. 284. Das Dichtergenie, keiner Form sich mit Strenge unterwerfend, spielt oft in mannichfaltigen Formen der Poesie, epische und lyrische Elemente nicht selten miteinander vereinigend, woraus die der lyrischen Poesie verwandten Dichtungsarten entstehen, Hymnus, Elegie, Lehrgedicht.

§. 285. Hymnus ist ein Gedicht, in welchem ein in das Göttliche versenktes Gemüth seine Andacht und anbetende Bewunderung über die Natur oder die Thaten der Gottheit ausdrückt.

Der Charakter der Hymne (der in ihr herrschende Affekt) ist Andacht und anbetende Bewunderung, und ihr Innhalt eine in diesem Affekte vorgetragene Beschreibung der herrlichen und wundervollen Natur, oder der Thaten Gottes, daher in der Hymne eine Vereinigung des lyrischen und Epischen Statt findet.

§. 286. In den Hymnen der Alten und der Neuern wiederholet sich der Gegensatz der antiken und der modernen Kunst. In jenen überwieget das Objektive, sie sind mehr historisch, epischer Natur, in diesen waltet das Subjektive vor, sie sind mehr Ausdruck von Empfindung, lyrischer Natur. Auch in dem Sylbenmaaße weichen sie von einander ab: die griechischen Hymnen sind in einerley Sylbenmaaße und Versart, die neuern in Strophen abgefaßt.

I.

Homerischer Hymnus auf die Athene.

Pallas Athene, die herrliche Göttin, will ich besingen.
Sie, blauäugig, erfindungsreich, unerbittliches Sinnes,
Züchtige Jungfrau sie, Stadtschirmerinn, rüstig an Stärke,
Tritogeneia, es zeugete sie der Berather der Welt, Zevs,
Selbst, aus dem heiligen Haupt. Da kam sie mit Waffen des Krieges,
Golden und weitausstrahlend. Erstaunen befiel, da sie schauten,
All' Unsterbliche. Ungestümm sprang die Mächtige selber
Aus dem unsterblichen Haupt des Aigis erschütternden Gottes,
Schwang den geschliffenen Speer. Da erbebte der weite Olympos
Fürchterlich vor der Gewalt der Blauäugigen. Aber die Erde
Hallete schrecklich empor. Da erregete sich plötzlich die Woge
Hoch in den Purpurfluthen emporgewühlt. Aber nun stand sie
Alsobald still. Es hielt der glänzende Sohn Hyperions
Lange sein Fuß umflügelt Gespann, bis endlich die Jungfrau
Von den unsterblichen Schultern die göttlichen Waffen herabnahm,
Pallas Athene, da freuete sich der Berather der Welt, Zevs.
Also sei mir gegrüßt, Zevs Kind, des Schwingers der Aigis!
Aber auch dein gedenk' ich alsdann und and'rer Gesänge.

2.

Klopstok an den Erbarmer.

O Bewunderung, Gottes Bewunderung,
Meine Seligkeit!
Nein, wenn sie nur bewundert,
Hebt sich die Seele zu schwach!

Erstaunen! himmelfliegendes Erstaunen!
Ueber den, der unendlich ist!
O du der Seligkeiten höchste
Ueberströme meine ganze Seele

Mit deinem heiligen Feuer!
Und laß sie, du Seligkeit,
So oft, und so hoch die Endliche kann,
Aufflammen in Entzückungen!

Du warst, du bist, wirst seyn!
Du bist!
Wie soll ich dich denken!
Meine Seele steht still, erreicht es nicht.

Vater! Vater!
So soll meine Seele dich denken,
Dich empfinden mein Herz;
Meine Lippe dich stammeln.

Vater! Vater! Vater!
Fallt nieder, betet an, ihr Himmel der Himmel!
Er ist euer Vater!
Unser Vater auch!

u. s. w.

Davids
Hymne auf Gott, den Weltschöpfer und Regierer.

1. Jehoven preise meine Seele!
Jehova! Gott! wie groß bist du!
Mit Pracht und Majestät bekleidet!

2. Du breitest Licht um dich, wie ein Gewand,
Du spannst den Himmel aus, wie ein Gezelt.

3. Dielst deine Söller mit Gewässern;
Du machst die Wolken dir zum Wagen,
Und wandelst auf des Windes Fittigen.

4. Zu deinen Bothen machst du Winde,
Zu deinen Dienern Feuerflammen.

5. Du gründetest die Erde fest auf ihre Pfeiler,
So daß sie nimmer, nimmer wankt.

6. Du decktest mit dem Meere sie, wie mit Gewand,
Die Berge überstieg das Wasser,

u. s. w.

31. Jehovens Ehre bleibet ewiglich;
Jehova freuet seiner Werke sich,

32. Er blickt zur Erde hin, sie bebt,
Er rührt die Berge an, sie rauchen.

33. So lang' ich lebe, will ich Jehoven singen;
So lang' ich bin, ihm Lobgesänge weihen.

34. O möchte ihm mein Lob gefallen!
Stets werd' ich Seiner mich erfreuen.

35. Vertilgung von der Erde müsse Frevler treffen,
Vernichtung alle Missethäter;
Jehoven preise meine Seele!

§. 288. Eine eigene Art des Hymnus ist der Dithyrambus, Lobgesang auf den Bacchus. Er ist der Erguß des feurigsten Gefühles, welches aus der sinnlichen Freude und dem sinnlichen Taumel in religiöse Begeisterung, in Visionen und Weissagungen übergeht.

Der Charakter des Dithyrambus ist der höchste Grad des lyrischen Schwunges und der lyrischen Unordnung. Horaz bezeichnet den Charakter der Pindarischen Dithyramben:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis.

Dithyrambus
vom Mahler Müller.

Mich senget dürrer Durst, füll', Knabe,
Den goldnen Becher hier:
Ha, lieblich theilest du, Evan, deine Gabe,
Wie bist du Freudenvater mir!
Füll' wieder, Wonnequell, Geschenke
Der Götter, süßer Wein!
Ein jeder Tropfen, seliges Getränke,
Von dir schließt einen Himmel ein!
Wo irr' ich, Evan! in Corycens Grotte
Umtanzen die Bacchiden mich:
Begeistert, heilig tauml' ich voll vom Gotte,
Die schönste Sonne hüpft um mich,
Hüpft fröhlich auf, es fliehen meine Sinnen,
Und meine Seele schwimmt in Glanz.
Ha, wie die Gluten mein Gebein durchrinnen,
Ich seh', ich seh' dich, Vater, ganz,

Wie kindisch du im lichten Mayentraume
Einst unter goldnem Nymphenchor
Gebunden lagst von Reben an dem Baume
Und schnell die Traube wuchs hervor.

Und Nissa ließ in goldne Schalen träufeln
Der Freudeschwangern Beere Saft,
Und staunt dich an, und kann nicht länger zweifeln;
Du seyst ein Gott der Kraft.

Geheiligt durch den Wein, der Aug' und Lippen
Bald angeflammt, sieht sie nun den Silen.
Zehntausend Thyrsusträger hoch auf Wolkenklippen
Die Götter um dich steh'n.

Prophetisch dann, mit hingestorbnen Blicken,
Und seelenvollem Haar,
Heult sie herab mit heiligem Entzücken,
Ein Gott ist er, den Semele gebahr.

An Dircens Quell, gehüllt in Blitze, zeugte
Kronion mit der Schlangentochter ihn,
Da kam der Parde und der Löw und neigte
Sich freundlich zu dem Knaben hin.

Und im Olympus feyerten die Götter
Im Reihentanz den goldnen Tag;
Neunmal umleuchtet Zevs im Donnerwetter
Den Erdball, der im trunknen Schlummer lag.

Dem Jubel neigt die Erde ihre Ohren,
Und Sonne, Meer und Himmel singt
Vom stolzen Knaben, welcher, kaum gebohren,
Schon unter Rebenlauben springt.

Froh hören's die Gestirne, die da glänzen
Im Himmelmeere, da dreht
In mystisch heilig labyrint'schen Tänzen
Sich jeder taumelnde Planet.

Da taumeln Wälder, finstre Grotten hüpfen;
Heil dir! heut küsset dich die Lust;
O Welt, das erstemal verjünget mußt du hüpfen,
Der Freudenschöpfer ruht an deiner Brust.

Und heilige Gebirge jauchzen, springen,
Vom Hymnus, Heil dir, Tag
Des Taumels! Hundertzüngig singen,
Heil dir! die Thäler nach.

§. 289. Die ältesten griechischen Hymnen werden dem Orpheus und Homer zugeschrieben. Die spätern haben zu ihren Verfassern den Kallimachus, den Proklus und den Kleanthes, dessen Lobgesang den Vorzug vor jenen der übrigen behauptet. Pindars Hymnen auf den delphischen Apollo und viele andere hat die Unbild der Zeit vernichtet.

Die Römer haben nur einen Hymnendichter aufzuweisen, den Horaz, und auch dieser sang nur einige wenige Hymnen, worunter sein Carmen Seculare das merkwürdigste ist. Horaz geht einen gesetzten feyerlichen Gang der Religion.

David muß unstreitig an die Spitze aller Hymnendichter gestellt werden. Seine Gebethe an die Gottheit sind Felsenerweichend, und seine Dankhymnen sind der Ausdruck der tiefsten Rührung.

Rousseau's Hymnen sind Ueberströmungen der edelsten, würdigsten und größten Gesinnungen und Empfindungen in einer prächtigen und feyerlichen Versart.

Unter den Engländern bemerken wir vorzüglich Gray und Thomson.

Klopstock's Hymnen kommen an Schwung den Davidischen am nächsten: nur vermißt man nicht selten — und ungern — die Verständlichkeit. Nebst Klopstock zeichneten sich in dieser Dichtungsart aus Voß, Kleist, Müller, Stolberg u. a. m.

§. 290. Die Elegie ist der Wortbedeutung nach ein Klaggedicht, der Erguß einer empfindsamen Trauer: darum auch Neuere das Wesen der Elegie bloß in Traurigkeit und Schwermuth gesetzt haben. Allerdings ist es wahr, daß sich die Elegie meistens in Klaggesänge über Verstorbene ergossen hat; aber auch zärtliche und empfindsame Freude, Vergnügen über zärtliche Aussöhnung, über ein wiedererlangtes Gut ꝛc. hat sich in dieser Art von Poesie ausgesprochen.

Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Horaz.

§. 291. Die Elegie ist der Ausdruck einer sanften, in ihren Gefühlen gemäßigten, Seele. Man könnte sie die Poesie der gemischten Gefühle nennen, in welchen Lust und Unlust, Freude und Traurigkeit, Hoffnung und Furcht ꝛc. in einander überfließen und sich gegenseitig mäßigen und beschränken.

§. 292. Die Elegie ist lyrischer Natur, indem sie Ausdruck von Empfindung ist: In der Lebendigkeit seiner Empfindung redet der Dichter Abwesende an, oder ruft die Natur zur Theilnahme auf, macht sie zur Vertrauten, zum Zeugen. Aber der Dichter reflektiret

über sich selbsten, er spricht seine eigene Betrachtungen über seine Empfindungen aus, und stellet den bestimmten Zustand seines Gemüthes in umständlichen Beschreibungen und eingewebten Erzählungen ausführlich dar; dadurch nähert sich die Elegie der epischen Natur und dem ruhigen und besonnenen Gange des epischen Gedichtes.

§. 293. Die Griechen und Römer hatten für die Elegie eine besondere Versart gewählt. Sie bestand abwechselnd aus einem Hexameter und Pentameter, welche beyde zusammen ein Distichon hießen. Der entsprechende Farben = Rhythmus des Innern. Die Seele des elegischen Dichters nämlich zerfließet nicht in weibischen, süßlichen Empfindungen, noch erstarket sie in männlichen, kräftigen Gefühlen, beyderley Gefühle fließen in der Seele des Dichters in einander über und verschmelzen zu einer eigenthümlichen Gemüthsstimmung, was sich in dem äußern Rhythmus so trefflich ausspricht durch die Vereinigung des kräftigen Hexameters und des schmelzenden Pentameters zu einem Ganzen.

* Venit odoratis Elegeia nexa capillis
Et, puto, pes illi longior alter erat.
Forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis,
In pedibus vitium causa decoris erat.

Ovid.

An die Stelle dieser Versart tritt in der neuern Poesie nicht selten der fünffüßige gereimte Trochäus, der fünffüßige, auch sechsfüßige, gereimte Jambus rc.

Bei dem Grabe seines Vaters.

Selig alle, die im Herrn entschliefen!
Selig, Vater, selig bist auch du!
Engel brachten dir den Kranz und riefen;
Und du giengst in Gottes Ruh;

———

Wandelst über Millionen Sternen;
Siehst die handvoll Staub, die Erde, nicht;
Schwebst, im Wink, durch tausend Sonnenfernen,
Schauest Gottes Angesicht.

———

Siehst das Buch der Welten aufgeschlagen,
Trinkest durstig aus dem Lebensquell;
Nächte, voll von Labyrinthen, tagen,
Und dein Blick wird himmelhell.

———

Doch in deiner Ueberwinderkrone
Senkst du noch den Engelblick auf mich;
Betest für mich an Jehova's Throne;
Und Jehova höret dich.

———

Schwebe, wann der Tropfen Zeit verrinnet,
Den mir Gott aus seiner Urne gab,
Schwebe, wenn mein Todeskampf beginnet,
Auf mein Sterbebett herab!

———

Daß mir deine Palme Kühlung wehe,
Kühlung, wie von Lebens = Bäumen träuft:
Daß ich sonder Grau'n die Thäler sehe,
Wo die Auferstehung reift.

Daß ich mit dir durch die Himmel schwebe,
Wonnestrahlend und beglückt, wie du,
Und auf einem Sterne mit dir lebe,
Und in Gottes Schooße ruh!

Grün' indessen, Strauch der Rosenblume,
Deinen Purpur um sein Grab zu streu'n!
Schlummre, wie im stillen Heiligthume,
Hingesäetes Gebein!

Hölty.

§. 294. Die Elegie ist eine Blüthe des griechischen Bodens. Doch der erste Verfasser liegt im Dunkel. Schon Horaz sagte:

Quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
Grammatici certant, et adhuc sub judice lis est.

Die ersten Nänien wurden auf den Tod des Adonis angestimmt. Ein solches Klaglied ist das von Bion. Vorzüglich werden gerühmt Philetas und Kallimachus. Vortreffliche Früchte hat die elegische Dichtkunst in dem römischen Zeitalter von Tibull, Properz und Ovid gebracht. Sie bleiben in dieser Dichtungsart noch immer Muster. Tibull, dem Quintilian den ersten Rang einräumet, ist natürlich, zärtlich, sanft und zierlich. Properz, Nachahmer des Kallimachus und Philetas, worüber die Gemüthlichkeit verloren gieng, manchmal zu prächtig. Ovid ist ausgezeichnet in Hinsicht auf den Fluß der Verse, er klaget unmännlich.

Außer den verliebten Schwärmereyen Petrarka's haben die Italiener wenige Gedichte dieser Art aufzuweisen.

Unter den elegischen Dichtern Englands ragt vorzüglich Gray hervor. Seine Elegie auf einen Gottesacker im Dorfe ist musterhaft. Sie wurde von Gotter ins Deutsche übersetzt.

Göthe hat in unserer Zeit die alte Elegie wieder aufgeweckt. Neben ihm stehen Klopstock, Hölty, Jakobi, Voß, Salis, Müller, Schiller, Weiße u. s. w.

§. 295. Mit der Elegie ist an sich eins die Heroide und von ihr nur der Form nach verschieden, sie ist eine in Briefform eingekleidete Elegie. Der Dichter wählet bekannte historische Personen und läßt sie auf diese Weise ihre Gefühle sich gegenseitig mittheilen.

Dido Aeneae.

Sic, ubi fata vocant, udis abjectus in herbis
Ad vada Maeandri concinit albus olor.
Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
Alloquor: adverso movimus ista Deo,
Sed merita, et famam, corpusque animumque pudicum
Cum male perdiderim, perdere verba leve est.
Certus es ire tamen, miseramque relinquere Dido;
Atque iidem venti vela, fidemque ferent.

etc. etc. etc.

§. 296. Alle Vermuthung spricht dafür, daß Ovid der Erfinder dieser Dichtungsart war. Er ließ Gattinnen der berühmtesten Helden (heroum) Briefe, voll verliebter Klagen, schreiben, woher auch diese Dichtungsart, Heroide, ihren Namen hat.

In der neuern Zeit haben die Engländer diese Dichtungsart wieder aufgebracht und Pope hat in seiner Heroide „Heloise an Abälard" ein schönes Muster dieser Gattung gegeben.

In Frankreich hat diese Dichtungsart sehr viele Liebhaber gefunden, Dorat, Pezay, Colardeau, la Harpe u. s. w.

Den Deutschen scheint sie wenig gefallen zu haben. Wir haben in dieser Dichtungsart nur Wielands Briefe der Verstorbenen und eine Nachahmung der Heroide Pope's „Heloise an Abälard" von Bürger.

§. 297. Das Lehrgedicht, didaktische Poem, ist die poetische Darstellung der Wissenschaft.

Der didaktische Dichter will nicht belehren, sondern belehrende Wahrheiten ästhetisch darstellen; daher die didaktische Poesie dem Wesen der Kunst keineswegs widerspricht und mit Recht unter den Formen der Poesie ihre Stelle behauptet.

§. 298. In dem Lehrgedichte findet eine Vereinigung von Poesie und Wissenschaft, von Schönheit und Wahrheit Statt, diese Vereinigung aber ist und muß eine innige, eine wahre Durchdringung von beyden seyn; denn sonst erscheinet das Lehrgedicht als ein

Zwitterwesen. Die Poesie in dem Lehrgedichte darf nicht bloß in dem äußern Schmucke desselben bestehen, blos dazu vorhanden seyn, um das Trockene und Unpoetische des Gegenstandes zu verschönern und auszuschmücken. Wie könnte auch dann das Lehrgedicht auf den Namen eines schönen Kunstwerkes Anspruch machen, da die Poesie in dem Kerne des Werkes selbst liegen, und die Schönheit ihrer selbst wegen erscheinen muß? Beyde, Wissenschaft und Poesie, müssen in einander übergehen, in ein Ganzes zusammenschmelzen.

§. 299. Der didaktische Dichter wird von der Tiefe seines Gegenstandes und der höhern Bedeutung desselben ergriffen, in Begeisterung versetzt, und zu Visionen, Weissagungen, den kühnsten Dichtungen angereget. Der lyrische Aufflug aber ist nur von vorübergehender Dauer: der Dichter kömmt bald wieder auf die Erkenntniß zurücke, deren Wahrheit er jetzt in lebhaften Gemählden zeichnet, jetzt in Erzählungen einkleidet rc. Und so erscheinen in der didaktischen Poesie die lyrische und die epische Form in Einheit, in Verbindung.

§. 300. Die Wissenschaft bezieht sich entweder auf das Wissen oder auf das Handeln; ist entweder theoretisch oder praktisch; darnach unterscheidet man zwey Hauptarten des Lehrgedichts, das theoretische und praktische. Auch einzelne Zweige der Wissenschaft können, poetisch behandelt, dargestellt werden: die Eingeschränktheit des Gegenstandes thut dem Lehrgedichte keinen Abbruch oder schließet die poetische Behandlung

des Gegenstandes nicht aus. Parmenides philosophirte über Wahrheit und Täuschung im poetischen Geiste.

Abhängigkeit der Sterblichen.

Keiner schaffet sich selbst, o Kyrnos, Schaden und Vortheil,
Sondern die Götter verleih'n beydes dem Menschengeschlecht.
Was auch immer beginnt der Sterbliche, nimmer erkennt er,
Ob zum glücklichen Ziel, oder zum Unglück es führt.
Gutes schaffet er oft, wenn Schlimmes er wähnet zu schaffen,
Und was Glück ihm verhieß, endet in Kummer und Noth.
Keiner, o Kyrnos, empfängt der Sterblichen, was er begehret;
Denn die Unmöglichkeit setzt Grenzen und Ziel dem Erfolge.
Vieles wähnet der Mensch von Eitelkeit, weniges weiß er:
Denn nach eigenem Rath lenken die Götter die Welt.

Theognis.

Cassandra v. Schiller.

Goldene Sprüche.

Die erste Pflicht sey dir, die Götter zu verehren,
Wie's dich die Weisesten und die Gesetze lehren;
Zu halten jeden Eid, zu brechen keinen nicht,
Den eine Hand beschlägt, den eine Zunge spricht.

Die Helden, welche dich empor gehoben haben,
Zu höherer Vernunft, durch ihre Geistesgaben.

Die großen Helden, die halt' großer Ehren werth;
Der wird ein Held einst seyn, der diese Helden ehrt!

Den Geistern, die umher in allen Lüften schweben,
Sollst allenthalben du dich so zu sehen geben,
Daß sie sich deiner freu'n; dem Bösen wenden sie
Die Augen weg, und seh'n des Guten Harmonie.

Dein Vater liebte dich, und deine Mutter? Lohne
Mit deinem Leben sie, und einer Ehrenkrone!
Lieb' alle Menschen, sey nicht Eines Lebens Feind!
Den, welcher Tugend liebt, den bitte: Sey mein Freund!
Wirf deinen schärfsten Blick auf deines Freundes Thaten;
Zu deinen Thaten lass' des Freundes Weisheit rathen!
Verliere deinen Freund um keinen kleinen Zwist;
Wenn aber sein Vergeh'n kein kleiner Fehler ist,
Wenn seinem Herzen Gift am hellen Tag entschlüpfte,
Dann reiß das Band entzwey, das dich an ihn verknüpfte!

ꝛc. ꝛc. ꝛc.

Wird Pythagoras?! zugeschrieben.

Uebersetzt von Gleim.

§. 201. Die ältesten Griechen hatten sehr viele Lehrdichter, besonders zwischen der 40sten und 80sten Olympiade. Die sieben Weisen waren sämtlich Dichter. Solon überlieferte seine Gesetzgebung rhythmisch.

Hesiods Tagewerk und Theogonie sind in einem ganz einfachen, kindlichen Tone abgefaßt. Seine Theogonie ist eine schätzbare Quelle für die Religionsgeschichte der ältesten Griechen. Die Gnomen, d. h. Sittensprüche und Lebensregeln des Pythagoras, Theognis und Phokylides sind einfach, groß

und gleichsam für die Ewigkeit berechnet, damit sie als selbstständige Monumente für alle Zeiten dienen. In dem eigentlich spekulativen Lehrgedichte haben unter den Griechen Versuche gemacht Parmenides, Xenophanes, Thales, Pythagoras und Empedokles.

Unter den Römern hat in dieser Dichtungsart Ruhm geärndtet Lukretius durch sein Gedicht über die Natur der Dinge, in welchem er die Philosophie Epikurs poetisch darstellte, aber mit wahrhaft rhythmischer Kraft und mit wahrhaft dichterischem Geiste, so, daß die Historiker von ihm sagen, er habe in begeisterter Wuth gesungen. Doch legte ihm sein Stoff, die in sich unpoetische, ja aller Poesie widerstrebende, Atomistik Epikurs, zu unüberwindliche Hindernisse in Weg, als daß es ihm, bey der höchsten Dichterkraft, möglich gewesen wäre, diesen ganz in Poesie zu verklären.

Virgils Georgika, ein muster altrömischer Art und Kunst. Dieses Gedicht wird von vielen Kunstrichtern seiner Aeneide vorgezogen. — Horazens Episteln sind musterhaft. Sein Brief an die Pisonen hat den relativ größten Werth, wegen der tiefen Kenntniß der beßten griechischen und römischen Schriftsteller, die darin ausgesprochen ist.

Von den Italienern verdient vorzüglich herausgehoben zu werden der Pater Ceva, ein Jesuit, der alle ihm bekannte philosophische Systeme in ein herrliches Gedicht brachte. Unverdiente Vergessenheit deckt diesen vortrefflichen Dichter. Außer ihm sind noch be-

rühmt der Arzt Hieronymus Frakastor, Alamanni, Menzeni 2c.

England hat sehr große didaktische Dichter, Addison, dessen Gedicht von der Religion; Pope, dessen Theodicee, eines von seinen mehrern Lehrgedichten, enthält viele große und reichhaltige philosophische Ideen; Young, die unermeßliche Größe und erhabenheit seiner Gedanken übersteigt das tiefsinnigst Gedachte der Weltweisen. Doch ist der durch Unglücksfälle verstimmte Geist in seinen Schriften unverkennbar. Akenside, Ogilvie über die Vorsehung, Goldsmith, Nugent, Hayley u. s. w.

Von den Franzosen nenne ich, Racine, dessen Gedicht von der Religion und von der Gnade, viel Christenthum und wenig Poesie, Boileau, L'art poetique, allumfassend, Voltaire, Watelet, Delille, Dorat u. s. w.

Die Deutschen haben diese Bahn mit Glück und mit Ruhm betretten. Mit Glück wagte sich zuerst auf diese Bahn Opitz, dessen Lob des Landlebens, ein liebliches Gemählde der Beschäftigungen und der häuslichen Glükseligkeit des arbeitsamen Landmannes: sein Zlattna oder Gedicht von Ruhe des Gemüthes: sein Vesuvius, ein Lehrgedicht über die physikalischen Ursachen des Feuerspeyens der Berge überhaupt, wurde lange als das erste und vorzüglichste Lehrgedicht der Deutschen betrachtet 2c. Nach ihm Haller, sein berühmtestes Lehrgedicht ist seine Theodicee oder die Gedanken vom Ursprunge des Uebels, Hagedorn, seine Gedichte über die Glückseligkeit, sein Weiser 2c.

werden das Andenken dieses vortrefflichen Mannes erhalten, Withof, Dusch, Wieland, Uz, Zernitz, Sucro, Cronegk, Gleim, Schiller, Göthe, u. s. w.

§. 302. Der Lehrpoesie schließet sich die äsopische Fabel an. Der äsopischen Fabel könnte der Rang unter den schönen Künsten aus dem Grunde streitig gemacht werden, indem sie moralische Belehrung und Besserung zur Absicht, also einen äußern Endzweck hat. Doch der wahre Fabeldichter weiß den positiven Zweck in einen blos scheinbaren zu verwandeln, er weis seine Fabel so zu behandeln und darzustellen, daß sie blos um ihrer selbst willen da zu seyn scheint. Durch die höchste Natürlichkeit, Wahrheit und Einfachheit, welche ihr der Fabeldichter zu geben versteht, hat die Fabel den Anschein von Absolutheit, von eigener Selbstständigkeit.

§. 303. Die äsopische Fabel ist ihrem Wesen nach ein moralisch-allegorisches Gemählde. Wie in dem moralisch-allegorischen Gemählde, so wird auch in der Fabel eine sittliche Wahrheit oder eine Beobachtung aus der sittlichen Welt in einem allegorischen Bilde dargestellt. Das allegorische Bild aber ist hier eine fingirte Geschichte aus der organischen oder unorganischen Natur, welcher der Fabeldichter Vernunft und Wille, oder menschliche Denk- und Handlungsweise leihet, damit der Mensch in der fingirten Geschichte sich selbst erkenne, und sich zu höherer Sittlichkeit läutere.

Das

Das Maulthier.

Ein Maulthier, fett von Gerste, lief und sagte,
Frohhüpfend: „Meine Mutter ist ein Pferd,
Ich geb' ihr nichts an schnellem Laufe nach!“
Doch bald erlag's und ward beschämt erinnert,
Daß es zum Vater einen Esel habe.

Die klagende Bäume und Zevs.

Laut klagten einst die Bäume vor dem Zevs:
„Wenn wir zum Niederhauen nur bestimmt sind,
Was schufst du uns gleich anderen Gewächsen?“
Zevs sprach: „Das Niederhau'n ist eure Schuld.
Wenn ihr nicht selbst die Stiele liefertet,
Wo hätte wohl der Landmann eine Axt?“

Die Lampe und der Küster.

In einem Tempel brannte eine Lampe,
Mit Oele reich gefüllt, und rühmte sich,
Daß sie noch heller, als die Sonne, glänzte.
Doch plötzlich löschte sie ein Windstoß aus.
Der Küster zündete sie nochmal an,
Und sagte: Leuchte, Lampe! aber schweige. —
Der Sterne schimmernd Licht löscht niemals aus.

§. 304. Damit aber der Mensch in der Fabel sich selbst erkenne und zu höherer Sittlichkeit läutere, muß diese eine enge und nothwendige Beziehung auf das Menschenleben haben, ein Bild des menschlichen Lebens seyn. Ohne diese Beziehung würde auch die Fabel aufhören, ein allegorisches Bild, eine Fabel zu seyn, und als ein bloßes Mährchen erscheinen; denn dadurch würde die Fabel ihre Bedeutung verlie-

ren, worin doch das Wesen des allegorischen Bildes besteht, das nicht seiner selbst wegen da ist, sondern eines andern willen, welches es bedeutet.

§. 305. Die Fabel muß eine enge und nothwendige Beziehung auf das Menschenleben haben, Bild des menschlichen Lebens seyn. Damit sie aber darüber den Schein der Absolutheit und eigenen Selbstständigkeit nicht verliere, muß zwischen den willenslosen Wesen, welche in der Fabel als redend und handelnd auftretten, und den Menschen schon an sich eine gewisse Aehnlichkeit bestehen; denn im entgegengesetzten Falle würde sie die Spuren ihrer absichtlichen Empfindung und freyen Bearbeitung nicht verbergen können, und dadurch ihren äußeren Zweck selbst verrathen. Dieses ist auch der Grund, warum sich der Fabeldichter, der Regel nach, an die Thierwelt wendet, Thiere in der Fabel auftretten läßt; denn unter allen Naturwesen stehet das Thier dem Menschen am nächsten: ja die menschlichen Charaktere sind in der Thierwelt schon vorgebildet und ausgedrückt, nur mit dem Unterschiede, daß der jedesmahlige Charakter des Menschen Folge seiner eigenen Bestimmung, der Charakter des Thieres aber Werk der Nothwendigkeit ist.

§. 306. Die Forderungen an die Fabel sind — Wahrheit: es muß zwischen dem Bilde und Gegenbilde eine Analogie herrschen — Natürlichkeit: es müssen alle Züge des allegorischen Bildes nicht nur unter sich, sondern auch und zwar vorzüglich mit dem Charakter der Naturwesen übereinstimmen, welche in der Fabel als redend und handelnd auftretten — Klarheit:

sowohl die Fabel an sich muß lichtvoll dargestellt werden, als auch der Sinn und die Bedeutung derselben muß den Leser von selbst ansprechen — Würde: da die Fabel die allegorische Darstellung einer moralischen Wahrheit oder einer Beobachtung aus der sittlichen Welt ist, so darf sie nicht durch Anwendung gemeiner oder niedriger Bilder verunreiniget werden — Einfachheit: durch prunkvolle Auszierung könnte leicht die Bedeutung und der Sinn der Fabel verdunkelt oder auch das Interesse von der Bedeutung der Fabel ab- und auf die Handlung als solche hingeführt werden.

§. 307. Die Fabel scheint von Orient nach Griechenland gekommen zu seyn. Der älteste unter den griechischen Fabeldichtern aber ist Aesop. Babrius brachte mehrere seiner Fabeln in metrische Form, welche aber verloren giengen.

An der Spitze der lateinischen Fabeldichter steht Phädrus.

Von den Italienern verdiente vorzüglich Casti gerühmt zu werden, wenn nicht die manchmal verletzte Zucht und Ehrbarkeit seinen Glanz befleckte.

Unter den französischen Fabeldichtern steht oben an Lafontaine. Doch die erdichtete Situation strebt immer zu sehr nach eigenthümlicher Bedeutung, das Interesse wird an die Erzählung geheftet.

Der beste unter den englischen Fabeldichtern Gay, ist mittelmäßig, weitschweifig geschwätzig.

Die Deutsche Fabel beginnt unmittelbar nach den

Minnesingern. Sie macht nebst den moralisch allegorischen Gedichten den Uebergang von den Minnesingern zu den Meistersängern.

Hugo von Teymberg Renner ist ein Gemisch von Fabeln, Erzählungen und Sittensprüchen.

Boner hinterließ in deutschen Reimen eine Sammlung von hundert Fabeln.

In der folgenden Zeit gab Burkard Waldis eine ganze Sammlung von Fabeln in 4. Büchern heraus, wovon jedes Buch hundert Fabeln enthielt.

Von den neuern Fabeldichtern verdienen eine vorzügliche Auszeichnung Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Gleim, Lessing, Michaelis, Meißner, Zachariä, Pfeffel, &c.

B.

Epische Poesie.

§. 308. Wie die lyrische Poesie ihren Namen von der Lyra, der ursprünglichen Begleiterinn des lyrischen Gedichts, führet, so die Epische von dem Epos, der lebendigen Sage, dem gesprochenen Worte: die epische Poesie ist darum der Wortbedeutung nach erzählende Poesie, und das epische Gedicht, die Epopoe, ein erzählendes Gedicht.

§. 309. Doch nicht jede Geschichte bietet der epischen Behandlung einen angemessenen, würdigen Stoff dar. Die epische Geschichte muß durch hohes Interesse ausgezeichnet seyn; und dieses Interesse's wegen darf sie nicht das Schicksal eines Individuums in sich be-

greifen und entscheiden: die Darstellung und Entscheidung eines solchen überläßt das Epos dem Romane und dem Drama. In der epischen Geschichte muß es dem Schicksale entweder des ganzen Menschengeschlechtes, oder eines großen Theiles desselben, dem Schicksale eines Volkes, gelten. Die epische Geschichte muß, wenn ich so sagen darf, universeller Art seyn.

In der Iliade gilt es der beleidigten Ehre von ganz Griechenland auf der einen und dem Untergange des trojanischen Staates auf der andern Seite. In der Aeneide wird ein neues, zur Weltherrschaft anstrebendes, Reich gegründet, und in der Messiade die Erlösung der sündigen Menschheit durch Christus gefeyert.

§. 310. In das Rad großer Weltbegebenheiten können nur große Männer eingreifen. Ausserordentliche Handlungen fordern ausserordentliche Menschen; die epische Geschichte muß darum in sich große Charaktere aufweisen. Ja in die Darstellung großer Charaktere setzen Kunstlehrer das eigentliche Wesen des Epos; die Geschichte, die Fabel, soll gleichsam nur das Gewebe seyn, in welches der epische Dichter die großen Charaktere einflicht, die Tafel, auf welche er seine Schilderungen aufträgt. Die Natur einer epischen Geschichte bringt es sogar mit sich, daß sie eine Reihe hervorstechender Charaktere enthülle, denn in das allgemeine Interesse der Menschheit oder einer Nation sind alle Interessen der Einzelnen verflochten; der Kampf eines Volkes, die gemeinsame Angelegenheit einer Nation greift in alle Stände, in alle Alter und Ge-

schlechter des Volkes ein, jede höhere Kraft ist angeregt und drängt sich mächtig vor. Dadurch entstehet zugleich in dem Epos eine Lebendigkeit und Allgemeinheit, wodurch es einer Welt gleichet.

§. 311. Wie aber in jeder Geschichte Hauptpersonen und Nebenpersonen vorkommen, so muß auch in der epischen Geschichte aus der Mitte der Uebrigen eine Hauptperson hervorragen, die übrigen an Kraft und Würde überstrahlend, der Einheitspunkt der verschiedenen Gruppen, der geistige Mittelpunkt des Ganzen, der epische Held, an dessen Schicksal das Schicksal des Geschlechtes oder des Volkes geknüpfet ist.

Achilles ist der Held der Iliade. Achilles, während der Belagerung Trojens mit Agamemnon entzweyt, zieht sich von dem griechischen Heere zurück, und dieses stehet beynahe auf dem Punkte, die Belagerung Trojens aufheben zu müssen. Achilles kehret zurück und an seiner Seite das Glück der Griechen. Hektor fällt und mit ihm die stärkste Vormauer Trojens. —

Frankreich unter Napoleon u. Deutschland

§. 312. Bey den Ereignissen großer Weltbegebenheiten, da, wo ganze Staaten untergehen, oder wo aus den traurigen Ueberresten untergegangener Staaten neue Weltmonarchieen entstehen, kündiget sich uns eine höhere Ordnung der Dinge an, gehet in unserer Seele die Idee einer ewigen Weltregierung auf. Die epische Geschichte muß darum auch an das Unendliche sich anknüpfen, oder, mit andern Worten, in der epischen Geschichte darf nicht blos die Freyheit

der Menschen walten und herrschen, sondern auch die ewige, alles lenkende Nothwendigkeit muß in das Rad dieser Geschichte eingreifen, damit eine höhere Ordnung der Dinge offenbar werde, eine ewige Weltregierung sich kundbar mache. Freyheit und Nothwendigkeit, beyde müssen in der epischen Geschichte hervortretten, aber sie dürfen sich nicht — wirklich — entgegengesetzt seyn, sich nicht feindlich bekämpfen, indem sonst die epische Geschichte in eine tragische übergehen würde; Freyheit und Nothwendigkeit, beyde müssen in völliger Eintracht, im vollkommenen Einverständnisse, erscheinen.

Von Schwierigkeiten und Leiden umrungen erscheinet der Held der Ilias. Das Schicksal scheint ihm feindlich allenthalben zu begegnen; aber diese Entgegensetzung ist nur eine scheinbare. Aus der Entwickelung der Begebenheiten geht die verborgene Einheit von Freyheit und Nothwendigkeit hervor.

§. 313. In der epischen Geschichte müssen wir darum, wie in einem magischen Spiegel, das Ansich, das Wesen der Weltgeschichte, anschauen. — Die Geschichte nämlich kann nicht begriffen werden, als eine Reihe zufälliger Begebenheiten, oder auch solcher, die in einer empirischen Nothwendigkeit gegründet sind. Wer wird sich wohl bereden, sagt Schelling, daß die Ausbildung des Christenthums, die Völkerwanderung ꝛc. ihren Grund in den empirischen Ursachen gehabt haben, die man gewöhnlich dafür ausgiebt? Wenn wir den bisherigen Verlauf der Geschichte auch nur mit flüchtigem Blicke betrachten, so finden wir, daß

aus dem gesetzlosen Spiele der Freyheit, das jedes Einzelnwesen trieb, am Ende etwas Vernünftiges und Zusammenstimmendes hervorkam, daß Begebenheiten, die dem Anscheine nach ganz unabhängig von einander waren, sogar sich feindselig begegneten, endlich in ein harmonisches Ganze sich auflösten, zu einem vernünftigen Zwecke und Resultate führten. Dieses ist begreiflich nur unter der Voraussetzung, daß alles das, was der Mensch im Verlaufe der Geschichte mit Bewußtseyn und Freyheit übernimmt und ausführt, samt seinem Erfolge schon vorherbestimmt, in einer höhern Nothwendigkeit gegründet sey, so also, daß in der Geschichte sich offenbare eine vollkommene Uebereinstimmung, eine absolute Einheit von Freyheit und Nothwendigkeit.

§. 314. Damit aber die Einheit von Freyheit und Nothwendigkeit in der epischen Geschichte offenbar werde, ist es nicht absolut nothwendig, daß unsterbliche Götter oder Dämonen mit individueller Thätigkeit sich in die Angelegenheiten der Sterblichen einmischen, daß höhere Mächte nach irgend einer Mythologie in die epische Geschichte verflochten werden, welche Boten an den epischen Helden senden, ihm durch Wunder oder auf irgend eine Weise ihren Willen kundbar machen, u. s. w. und es ist unrichtig, wenn Kunstlehrer behaupten, daß, wo in der epischen Komposition die sogenannte Maschinerie fehlet, die Epopöe in die Reihe historischer Gedichte herabsinke.

Die Fügungen der ewigen, den Lauf der Weltbegebenheiten lenkenden, Nothwendigkeit begegnen

freundschäftlich den Absichten und Plänen des epischen Helden und kommen ihm vorzüglich in dem zu Hilfe, was dieser aus eigener Kraft auszuführen nicht im Stande ist und was also in Beziehung auf seine Individualität nothwendig mißlingen mußte; und so wird die Einheit von Freyheit und Nothwendigkeit in dem Laufe und in der Entwikelung der Begebenheiten unmittelbar und von selbst, ohne fremdes Zuthun, ohne Maschinen offenbar.

§. 315. Da mit den Absichten und Plänen des epischen Helden die ewige alles lenkende Nothwendigkeit im Einverständnisse ist, so kann der epische Held nicht unglüklich werden, das Epos feyert das Glück des Helden. Doch das Glück des Helden erwächst aus dem Unglücke anderer, oder, mit andern Worten, damit der epische Held glücklich sey, muß ein anderer unglücklich werden.

Die alles lenkende Nothwendigkeit nämlich ist mit den Absichten des Helden einverstanden und leistet ihm Beystand in Ausführung dessen, was er aus eigener Kraft nicht auszuführen vermag — der Hindernisse halber, welche ihm von Seite anderer entgegengesetzt werden. Diese Hindernisse müssen also überwältiget, die widerstreitenden Absichten und Pläne anderer durch den Beystand und die Fügungen der alles lenkenden Nothwendigkeit zu Schanden gemacht werden, damit der Held siege.

§. 316. Aus diesem Grunde muß auch die epische Geschichte durchaus schicksallos seyn.

Das Schicksal tritt in seiner hehren Gestalt nur dann hervor, wenn durch Fügungen der alles lenkenden Nothwendigkeit die durchgedachten Pläne der Menschen vereitelt und in nichts aufgelöset werden; nur dann sprechen wir vom Schicksale, wenn Freyheit und Nothwendigkeit im Widerstreite erscheinen. Die Fügungen der höhern Weltregierung — Nothwendigkeit — aber stimmen zu den Absichten und Plänen des Helden. Und sollten seine Pläne wegen Mangel menschlicher Kraft mislingen, so leistet ihm das Glück Beystand durch eine Folge von Ereignissen, welche ausser aller menschlichen Berechnung liegen, und führet ihn unter seiner Aegide zum vorgesteckten Ziele. Im Epos muß darum alle Spur des Schicksals verschwinden, indem die Nothwendigkeit im Bunde und in Identität mit der Freyheit erscheinet. So erscheinet auch das Verhängniß bey dem Homer nicht als Schicksal, weil überhaupt kein Widerstreit existirt.

§. 317. An die Stelle des Schicksals aber tritt im Epos hohe Zufälligkeit.

Die alles lenkende Nothwendigkeit kömmt den Absichten des epischen Helden zu Hilfe durch eine Folge von Ereignissen, welche keine menschliche Klugheit berechnen, keine menschliche Einsicht vorhersehen konnte, und hilft dadurch Pläne ausführen, welche dieser nicht ausführen könnte, und welche also in Hinsicht seiner Individualität hätten mislingen müssen. Da diese Ereignisse nicht aus der freyen Kraft und Thätigkeit des epischen Helden ausflie-

ßen, so erscheinen sie in Beziehung auf das Subjekt zufällig. In dem Epos herrschet darum hohe Zufälligkeit.

§. 318. In der epischen Geschichte kann nicht jene organische Wechselbestimmung, nicht jener Zusammenhang Statt finden, wie in einer menschlichen oder bürgerlichen Handlung, wo alles aus einer Kraft fließet und sich in einem verstandesmäßigen Mechanismus entfaltet; denn das Wesen einer epischen Geschichte fordert es, daß sich in derselben eine Vielheit von Ereignissen entwickle, welche von aller menschlichen Freyheit und Selbstthätigkeit durchaus unabhängig sind, ja über den Kreis aller menschlichen Berechnung hinaus liegen, also eine Vielheit von zufälligen Begebenheiten. Die höchste Zufälligkeit ist dem Epos charakteristisch.

Doch diese von aller menschlichen Freyheit und Selbstthätigkeit unabhängigen Ereignisse erscheinen nur in Beziehung auf das Subjekt und für den Beschauer als zufällig; an sich aber sind sie wahrhaft wunderbar, Wunder darstellend.

Die von aller menschlichen Freiheit und Selbstthätigkeit unabhängigen Ereignisse, welche sich in harmonischer Fülle in der epischen Geschichte entfalten, stimmen nämlich zu den Absichten des epischen Helden und leisten ihm Hilfe in Ausführung von Plänen, welche er aus eigener Kraft nicht auszuführen vermag, und die also in Beziehung auf seine Individualität mislingen müßten. Aus dieser Zusammenstimmung der übermenschlichen Ereignisse mit den Absichten und

Plänen des Helden gehet die verborgene Einheit der Freyheit und Nothwendigkeit, des Menschlichen und Göttlichen hervor. Diese Ereignisse sind darum nur begreiflich aus der höhern Ordnung der Dinge, sind unmittelbare Veranstaltungen der ewigen Weltregierung, Erscheinungen des Göttlichen in der Zeit, darum wahrhaft wunderbar, Wunder darstellend.

§. 319. Das Wunderbare ist dem Epos wesentlich und nothwendig, so wesentlich und nothwendig, als die Einheit von Freyheit und Nothwendigkeit, von welcher es unzertrennlich ist. Um aber das Wunbare in das Epos einzuführen, ist es nicht nothwendig, daß Götter vom Himmel auf die Erde niedersteigen, oder allegorische Personen auftretten, wie in Voltair's Henriade, wo unter andern die Zwietracht als wirkliche Person erscheint und die Liebe ebenfalls als wirkliche Person um Beystand anfleht, den Muth des Helden zu schwächen, oder daß aus den Bäumen Stimmen sprechen, Schatten aus den Gräbern hervorsteigen und Drachen in den Berghöhlen Schätze hüten. In den Fügungen der den Lauf der Begebenheiten lenkenden Nothwendigkeit, welche über alle menschliche Berechnung hinaus liegen und nur aus einer höhern Ordnung der Dinge begreiflich sind, steht der Name „Wunderbar" schon mit tiefen Zügen eingegraben.

§. 320. Das Epos muß eine gewisse historische Beglaubigung haben, damit dadurch bey dem allgemeinen Interesse der Menschen für Wahrheit das Interesse der epischen Geschichte, wo nicht begründet,

doch gehoben werde. Der Stoff des Epos muß darum entweder aus der Geschichte, wie z. B. Lukans Pharsalia, Glovers Leonidas, oder aus der Tradition, Volkssage, geschöpft seyn, wie z. B. Homers Ilias. Der Ruf von den Großthaten der griechischen Helden bildete sich zu einer lebendigen, heiligen Volkssage, die von Mund zu Mund, von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzte: Homer trat auf und sang nach dieser heiligen Volkssage die Thaten jener Helden.

Die Volkssage eröffnet nicht nur dem Genie des Dichters einen freyen Spielraum, sondern bietet auch der epischen Behandlung einen schon angemessenen Stoff an; denn die Volkssage, welche vom grauen Alterthume herstammet, wo alles noch von einem heiligen, magischen Dunkel umhüllet ist, überbringt das Wahre der Geschichte ganz vom Wunderbaren durchdrungen, das Natürliche ganz in das Uebernatürliche verflochten und aufgelöset, die Geschichte gleichsam schon in einem epischen Geiste vorgebildet und bearbeitet: alles ist hier wunderbar, geheimnißvoll, ausserordentlich, die Menschen sind Heroen oder Halbgötter, und die Götter stehen in unmittelbarer, persönlicher Verbindung mit den Menschen.

§. 321. Der Stoff des Epos ist universell. Das Epos umfaßt das Schicksal eines Volkes, die gemeinsame Angelegenheit einer ganzen Nation oder der ganzen Menschheit: und da eine gemeinsame Angelegenheit einer ganzen Nation oder der Menschheit

in alle Verhältnisse des Lebens, in alle Stände, Alter und Geschlechter eingreifet; so entwickelt sich in dem Epos eine Lebendigkeit und Universalität, wodurch es einer Welt gleichet. — Wie aber der Stoff des Epos, so muß auch die Form desselben universell seyn, d. h. rein objektiv, gleichsam plastisch. Das eigentliche Epos ist die objektive Darstellung einer universellen Geschichte in der absoluten Einheit von Freyheit und Nothwendigkeit.

Das epische Gedicht nämlich ist ein erzählendes Gedicht; darum darf der Dichter in demselben nicht seine Person, seine Subjektivität, sondern nur die Handlung darstellen; die Darstellung darf nicht subjektiv, sondern muß rein objektiv seyn. In der epischen Geschichte erscheinen Freyheit und Nothwendigkeit in absoluter Einheit. Die alles lenkende Nothwendigkeit ist mit dem epischen Helden einverstanden, und kömmt seinen Plänen durch eine Folge von Ereignissen zu Hilfe, die über den Kreis aller menschlichen Berechnung erhaben sind. In diesen Fügungen der ewigen Nothwendigkeit und ihrer Uebereinstimmung mit den Absichten des epischen Helden kündiget sich eine höhere Ordnung der Dinge an, wird eine ewige Weltregierung sichtbar, wird offenbar, daß die Geschichte schon in einem ewigen Weltplane vorgebildet lag. Damit nun in der Darstellung der epischen Geschichte die höhere Ordnung der Dinge, welche sich in dem Laufe ihrer Begebenheiten ankündiget, nicht durch Einmischung der Person des Dichters getrübet werde, ist es absolut nothwendig, daß diese in der

Darstellung der epischen Geschichte ganz verschwinde, unsichtbar werde. Nur das Werk, die Handlung, muß sichtbar, die Person des Dichters aber unsichtbar seyn. Der Dichter muß zurücktretten, im Hintergrunde verschwinden.

§. 322. Der epische Dichter soll die Geschichte darstellen, und doch soll die Person des darstellenden Dichters unsichtbar seyn? Diese Aufgabe wird der Dichter im vollen Maaße dadurch lösen, daß er die Geschichte nicht als eine Vergangenheit, sondern als Gegenwart behandelt, die Begebenheiten nach dem ihnen innwohnenden Rhythmus sich entwickeln läßt, er selbst aber gleich einem höhern blos beschauenden Wesen über das Ganze der Handlung schwebet. Schon Aristoteles machte es in seiner Poetik zur Regel, daß im epischen Gedichte der Dichter jede Gelegenheit ergreifen müsse, seine Personen selbst aufzuführen, wodurch die Geschichte in lebendiger Gegenwart erscheinet. So berichtet uns Homer nicht, wer die Personen sind, und was sie geredet und gethan haben, sondern er führet uns jede selbst vor Augen, läßt sie vor unsern Augen selbst handeln, so daß wir jede ihrer Bewegungen zu sehen und ihre Reden zu hören glauben: er aber für seine Person nimmt keinen Antheil an den Begebenheiten, begleitet sie mit keinen Bemerkungen, und ist über alle Theilnahme erhaben.

§. 323. In dem Epos vernehmen wir nur die Geschichte, den Dichter aber nehmen wir nirgends wahr, wie in einem Historien-Gemählde, wo der

Künstler unserm Blicke ganz entzogen ist und nur die Geschichte unserer Anschauung gegenüber steht. Und in beyden nehmen wir den Gegenstand, die Geschichte, in Bewegung wahr: der Dichter verhält sich durchaus ruhig und unbeweglich, die Zeit aber und die Bewegung ist in den Gegenstand übergegangen. Die Form, Darstellungsweise des Epos, ist darum jener des poetischen Gemähldes gerade entgegengesetzt. In einem poetischen Gemählde schauen wir den Gegenstand nicht in seiner ungetrübten Reinheit an, sondern von dem Geiste des Dichters ganz durchdrungen und beschattet, und mit seinen Empfindungen und Gefühlen vermischet, u. s. w. Wodurch aber vorzüglich der Gegensatz beyder Formen hervorsticht, so fällt in dem poetischen Gemählde die Bewegung in den Dichter, und die Ruhe in den Gegenstand. In dem poetischen Gemählde nämlich wird der Gegenstand als ein Seyendes, Ruhendes, beschrieben und zwar von dem Dichter, auf subjektive Weise dargestellt, wie z. B. die Jahreszeiten von Thomson, der Frühling von Kleist, u. s. w.

§. 324. Der Dichter tritt in dem Epos zurück, und läßt die Begebenheiten nach dem ihnen innwohnenden Rhythmus sich selbst entwickeln und entfalten.

Alles daher, was zu dem Ganzen der epischen Geschichte gehört, muß in dem Epos vorkommen, wichtige wie unwichtige, bedeutende wie unbedeutende, Begebenheiten. So finden in dem Homer neben den größten Heldenthaten häusliche Angelegenheiten, un-

bedeu-

bedeutende Ereignisse und Szenen Statt. Wir stoßen auf Szenen des Essens, Trinkens, des Ankleidens, &c. Dadurch erlanget das Epos nicht nur eine universale Bedeutung, wird Bild des Universums, in welchem neben Sonnen, Kometen und Planeten auch das kleine Insekt ruhig seine Bahn beschreibet, in welchem neben der hohen Zeder auch das niedere Gesträuche ungestört seine Knospen entfaltet, blühet und sich befruchtet; sondern es erhebet sich auch zum Symbole der absoluten Identität, in welcher es nichts Großes und nichts Kleines, nichts Wichtiges und nichts Unwichtiges giebt, sondern alles der Natur und der Würde nach eins und dasselbe ist.

§. 325. Und nichts, was nur immer mit der Haupthandlung in Beziehung steht, ist so entlegen, daß es in dem Epos nicht seine Stelle findet. Darum verläßt der Dichter nicht selten den Schauplatz der Haupthandlung, und macht nach verschiedenen Richtungen hin kleine Streifzüge. So führet uns Homer in der Ilias, da beyde Heere gegen einander stehen, und feyerliche Opfer zurüsten, inzwischen nach Troja zu der Helena. Solche Nebenhandlungen, auf welche die Erzählung des Dichters übergeht, während dem er den Faden der Haupthandlung fallen läßt, nennet man Episoden. Zwar wird durch die Episode der Knoten der Haupthandlung nicht entwickelt, noch geschürzet, indem sie sonst ein Theil der Haupthandlung selbst wäre; doch muß die Episode mit der Haupthandlung in einer genauen Beziehung stehen,

sich natürlich aus ihr entwickeln, und in sie wieder verschlingen, oder ihre Veranlassung, ihren Grund und Zusammenhang in der Haupthandlung haben: und die Nebenhandlung, Episode, muß in den Stoff der Haupthandlung so verflochten seyn, daß sie als ein integrirender Theil des Ganzen erscheint, ohne selbstständiges Seyn und Interesse: denn in dem entgegengesetzten Falle würde durch die Episode die Einheit der Handlung zerstöret, und der Faden des Ganzen zerrissen.

§. 326. Das Epos ist Bild des Universums, in welchem Großes und Kleines, Hohes und Niedriges, Wichtiges und scheinbar Unwichtiges friedlich neben einander besteht, ruhig sich in seiner Wesenheit entfaltet, und ungestört den Cyclus seines Daseyns beschreibet. Damit nun auf dem großen Gemählde des epischen Universums die Vielheit in ihren Gliedern wahrnehmbar sey, und nicht zu einer für die Anschauung ununterscheidbaren Masse zusammenfließe, d. h. untergehe, muß alles mit der höchsten Lebendigkeit aufgegriffen, und auf eine die Sinne ansprechende Weise hingestellt werden.

Um das Besondere auf eine die Sinne ansprechende Weise darzustellen, leisten vorzüglich Dienste die Beywörter und Gleichnisse.

Mahlerische Beywörter geben oft einer ganzen Vorstellung eine Anschaulichkeit und ein Leben, das durch weitläufige Veranstaltungen nicht hätte erreicht werden können. Homer und Göthe beweisen sich in solchen Bezeichnungen als Meister.

§. 327. An Lebendigkeit und Anschaulichkeit gewinnen die Gegenstände vorzüglich durch Gleichnisse. Gleichnisse haben die Wirkung reflektirter Farben: durch sie erhält das Kolorit des Gegenstandes Lebhaftigkeit, Schönheit und ein Licht, welches die ursprüngliche Farbe des Gegenstandes an sich nicht hat. Gleichnisse aber wendet der epische Dichter vorzüglich da an, wo er Gegenstände darzustellen hat, welche ihrer Natur nach schnell vorübergehen. Dadurch, daß er sie an Gleichnisse anknüpfet, werden sie für die Phantasie festgehalten, und einer ruhigen Beschauung unterworfen.

§. 328. Der epische Dichter entlehnt seine meisten Gleichnisse aus der Natur. Durch solche wird der Gegenstand in ein vorzüglich starkes Licht gesetzt und anschaulich gemacht, nicht nur der unmittelbarsten Gegenwärtigkeit wegen, sondern auch des Gegensatzes halber, in welchem die physische Welt mit der psychischen stehet; denn Gleichnisse bleiben ohne Wirkung, in welchen Gleichartiges miteinander verglichen und zusammengestellt wird, Bild und Gegenbild müssen nach dem Assoziationsgesetze der Einbildungskraft weit auseinander liegen: ja das eigentliche Wesen des Gleichnisses selbst bestehet in der Gleichsetzung von Gegensätzen.

Vor auch drangen die Troer mit Heerskraft, aber vorangieng
Hektor in rascher Begier: wie ein schmetternder Stein von dem Felsen,

Den an der Krone des Berges abreißt die ergossene
Herbstflut
Brechend mit stürmischem Regen das Band des entsetzlichen Felsens.
Hoch nun stürzt er im Sprung sich herab, und zerschmetterte Waldung
Kracht; doch stets, und unhemmbar enttummelt er, bis er erreichet
Ebenen Grund; dann rollt er nicht mehr, wie gewaltig er andrang.
Also droht' auch Hektor zuerst bis zum Ufer des Meeres
Leicht hindurchzudringen, der Danaer Schiff und Gezelte
Mordend; allein, da nunmehr die geschlossenen Reihen er antraf,
Staud er, wie nah' er gestrebt.

Homer.

§. 329. Der Dichter tritt in dem Epos zurück, und läßt die Begebenheiten nach dem ihnen inwohnenden Rhythmus sich selbst entwickeln. Der Dichter nimmt keinen Antheil an den Begebenheiten, er begleitet sie mit keinen Bemerkungen, und äussert keine Theilnahme, so rührend auch immer die Ereignisse seyn mögen, er wird durch sie weder in eine schwermüthige, noch in eine freudige Stimmung versetzt, trauert nicht mit den Trauernden, freut sich nicht mit den Freudigen, er wird von Nichts beweget, von Nichts angerührt, sondern verhält sich absolut gleichgültig und schwebet gleich einem blos beschauenden Wesen über seinem Helden und sein Geschicke. Die unmittelbarste Folge dieser absoluten Gleichgültigkeit

des Dichters ist, daß er keinen Gegenstand mit Vorliebe vor dem Andern behandelt, bey dem einen nicht vorübereilt, um bey dem andern desto länger zu verweilen, gleich dem Mahler, der manches in einem Gemählde blos mit einigen Pinselstrichen anzeigt, um das andere mit dem ganzen Reichthume seiner Kunst hervorzuheben, und mit allem Schmucke auszustatten, der ihm nur immer zu Gebote steht. Der epische Dichter verweilet bey Allem mit ungetheilter Seele, bey dem Höchsten, wie bey dem Niedrigsten, bey dem Größten, wie bey dem Kleinsten. Wie Minerva aus dem Haupte des Jupiters, so gehet eines nach dem andern aus dem Gemüthe des Sängers hervor, vollkommen gestaltet und in allen seinen individuellen Zügen entfaltet und ausgebildet; und nichts wird gedränget, sondern alles enthüllet die Fülle seines Wesens mit Ruhe und Stetigkeit, gleichsam als wenn ihm nichts vorausgegangen wäre, und ihm nichts nachfolgen sollte.

§. 330. Dadurch entsteht in dem Epos nicht nur die höchste Klarheit und Besonnenheit, sondern auch ein ebenmäßigfortschreitender Gang der Begebenheiten und das höchste Gleichgewicht. Und so beweget sich die Form des Epos im schönsten Einklange mit dem Geiste der epischen Geschichte. Die epische Geschichte nämlich weiset nicht ein bloses Spiel menschlicher Kräfte auf, im Kampfe gegen einander angereget, nicht ein Gewebe menschlicher Willkühr, veränderlicher Laune und regelloser Leidenschaft ꝛc. Die Fäden der epischen Geschichte sind von höhern Mächten gespon-

nen, von Götterhand ist der Knoten derselben geknüpfet und wird von Götterhand entwickelt und gelöset. Die epische Geschichte ist in ihrer ganzen Anlage vom Götterverstande entworfen, und wird in ihrem Laufe vom Götter-Willen gelenket und durchgeführt. In Gott aber ist die höchste Ruhe, die höchste Besonnenheit und das höchste Gleichgewicht, und alles, was seinen unmittelbaren Grund in Gott hat, und aus göttlichem Triebe sich entwickelt, beweiset in seiner Entfaltung die höchste Ruhe, die höchste Stetigkeit und Besonnenheit. Eilende Thätigkeit und leidenschaftliches Bestreben bezeichnet nur die endliche Entwickelungsweise menschlicher Dinge, von sinnlichen Trieben angeregt, und durch sinnliche Triebfeder in ihrer Bewegung unterhalten.

§. 331. Durch ihre reine und ungetrübte Objektivität erhebet sich die epische Darstellung zum Muster der historischen Kunst.

Forderung an die historische Kunst ist es, die Geschichte so darzustellen, wie sie an sich ist. Die Geschichte aber ist Offenbarung einer höhern Ordnung der Dinge, Enthüllung eines ewigen Weltplanes. Der historische Künstler ordne also die Aufeinanderfolge der Begebenheiten nicht nach einem sich selbst vorgesteckten Zwecke: er entstelle die in dem unendlichen Verstande entworfene höhere und ewige Ordnung der Dinge nicht durch erkünstelte Erklärungen von Ursache und Wirkung, noch unterbreche er ihre Aufeinanderfolge durch Hinzufügung von Bemerkungen, Reflexionen, sondern er stelle die Geschichte dar von aller subjektiven

Beziehung frey und unabhängig, so wie sie an sich selbst ist. Und hierin hat er ein Vorbild an der epischen Darstellung. Der epische Dichter läßt die Begebenheiten nach dem ihnen innwohnenden Rhythmus sich selbst entwickeln, er aber für seine Individualität tritt in dem Epos zurück: und so erscheine auch die Person des historischen Künstlers in der Darstellung der Geschichte nicht, sondern er lasse die Begebenheiten nach dem ihnen innwohnenden Rhythmus selbst in ununterbrochener Ordnung aufeinanderfolgen, und in dieser ihrer Aufeinanderfolge wird eine höhere Ordnung der Dinge, ein ewiger Weltplan von selbst, und ohne sein Zuthun sichtbar werden.

Beyspiele einer solch historischen Darstellung sind die Geschichtsbücher des Herodot, durch welche Verhängniß und Vergeltung als unsichtbare überall waltende Gottheiten gehen.

§. 332. Das Epos ist ein erzählendes Gedicht, darum muß die epische Sprache höchst einfach und natürlich seyn, denn Pracht und rhetorische Ausschmückung widerspricht dem eigentlichen Tone der Erzählung. Durch diese ihre edle Einfalt wird die epische Sprache zugleich auch geschickt seyn, das Hohe und Niedrige, Große und Kleine auf würdige Art auszudrücken. Doch das Epos verweilet nicht stets in dem erzählenden Tone, es geht häufig aus diesem heraus und nimmt die dramatische Form an: Homers Ilias und Odyssee sind in einem großen Theile dramatisch, in Dialoge eingekleidet; denn der epische Dichter soll seine Geschichte nicht als Vergangenheit, sondern

als Gegenwart behandeln. Der epische Dialog aber muß von dem dramatischen wesentlich verschieden seyn: wenn dieser leidenschäftlich ist, rasch fortschreitend und abgebrochen, muß jener gehalten seyn, verweilen, ruhig und besonnen sich fortbewegen: denn alles muß das epische Kolorit tragen, alles Einzelne den Charakter des Ganzen haben, und dieser ist ruhige Entfaltung, und besonnene stetige und ebenmäßig fortschreitende Bewegung.

§. 333. Der äußere Rhythmus der Poesie muß immer der Farben = Rhythmus des Innern seyn. Der Charakter der epischen Geschichte aber ist ruhige Entfaltung und ein ebenmäßig fortschreitender Gang der Begebenheiten; zum äußern Ausdrucke der epischen Geschichte ist darum kein Versmaaß angemessener als der Hexameter; denn der Hexameter ist nicht verweilend, aber auch nicht fortreißend, sondern er bewegt sich eines ruhigen, gleichmäßigen und männlichen Schrittes fort, und stimmet darum vollkommen mit dem Charakter der epischen Geschichte zusammen.

In Ansehung der Stellung nimmt der Hexameter große Mannigfaltigkeiten an. Daktylen und Spondeen, beyde können in dem Hexameter verschiedentlich miteinander abwechseln: ja bald die einen, bald die andern vorherrschen: dadurch ist der Hexameter fähig, sich dem Gegenstande vollkommen anzuschmiegen, ohne ihm Gewalt anzuthun, den eigenthümlichen Charakter desselben vollständig in sich aufzunehmen, und ihn in seiner Bewegung äußerlich zu offenbaren. Darum bezeichnete schon Aristoteles den Hexameter als das eigentliche epische Versmaaß.

§. 334. Die ältesten Monumente der epischen Poesie, die auf uns gekommen, sind Homer's Ilias und Odyssee.

In der Ilias besingt der Dichter die Geschichte des trojanischen Krieges. Die Ilias ist das Muster einer wahren Epopöe, sie giebt dem epischen Dichter die Regel; aber sie stehet vor ihm gleich einem erhabenen Felsen, der seinen Fuß in den Untiefen des Meeres, und sein Haupt in den Wolken des Himmels verbirgt.

In der Odyssee erzählt der Dichter die Rückkehr des Ulysses nach Ithaka, deren Gefahren, Hindernisse und Vollendung. In der Odyssee ist Homer von dem Schauplatze des öffentlichen Lebens zu dem des Privatlebens herabgestiegen; darum in derselben ein ganz anderer Ton und Charakter herrschet, als in der Ilias. Es mangelt die Universalität des Stoffes, wodurch sie der Idylle näher gebracht ist.

Eine Nachahmung von Homers Ilias ist des römischen Dichters Virgils Aeneis, in welcher derselbe die Flucht des Aeneas aus dem eroberten Troja und seine Ankunft in Latium besingt. Die Aeneis, obgleich ein Muster von Versifikation, blieb doch weit hinter ihrem Urbilde zurück. Es fehlet ihr die erhabene Zufälligkeit der Ilias, die Objektivität der Darstellung, und die edle Einfachheit des Styles — der Dichter ist in seinen Ausdrücken künstlich, prächtig und bisweilen rhetorisch ꝛc.

Doch stehet die Aeneis an der Spitze der römischen Epopöeen. Mit ihr kann sich nicht messen Lukan's Pharsalia, welche die Geschichte des ganzen bürgerlichen Krieges, folglich auch die merkwürdige Schlacht auf den pharsalischen Gefilden erzählt, nicht der Argonautenzug von Valerius Flakkus, nicht Statius Thebais (die Eroberung der Stadt Theben durch den Theseus), noch Klaudian's Raub der Proserpina, u. s. w.

Ganz original ist Ossian, ein celtischer Barde des dritten Jahrhunderts, der in der hochschottischen Mundart gesungen hat. In seinen Heldengedichten „Fingal und Teniora" hört man die wahren Naturlaute, und wird durch Neuheit der Bilder und Gleichnisse, durch treffende Zeichnung natürlicher, liebenswürdiger und dabey durch Leiden und Handeln wahrhaft großer Charaktere überrascht. Doch ist Ossian zu lyrisch: man stößt auf Stellen, die mehr lyrische Ergießungen von Empfindungen über Begebenheiten sind, als epische Darstellung solcher. Nicht selten tritt er aus seiner Erzählung heraus, um mit sich selbst zu sprechen. Seine übersinnlichen Wesen, die Geister verstorbener Helden, welche nach dem Glauben der Celten die Luft erfüllten, haben zu wenig plastische Natur.

John Milton's Genie eröffnete sich in seinem verlorenen Paradiese eine eigene Flugbahn. Himmel, Hölle und Erde machte er zum Schauplatze der Begebenheiten; doch der Schauplatz der epischen

Geschichte soll die natürliche, sublunarische Welt seyn. Milton's Werk ist reich an Dichtung, an kühnen und großen Bildern, und an hoher Dichtersprache, die Melodie seiner Verse ist einnehmend; aber es fehlet in der Anlage des Ganzen, es ist von unzähligen Episoden zerrissen, und hat an seiner Spitze als eigentlichen Helden den Satan.

Aus der griechischen Geschichte entlehnte den Stoff zu seinem Heldengedichte „Leonidas" R. Glover. Der Held dieser Epopöe ist Leonidas und der Innhalt die Geschichte dieses Helden, der mit seinen 300 Spartanern Xerxes Heer bey Thermopylä bis zur Rüstung der Griechen aufhielt und endlich nach einem unglaublichen Verluste der Perser fiel.

Des italienischen Dichters Dante's Alighieri göttliche Comödie ist eines der außerordentlichsten und bewunderungswürdigsten Erzeugnisse des Genie's, obwohl es unter keine bestimmte Dichtungsart gestellet werden kann; es ist das All und die Fülle aller Dichtungsarten, darum es keiner insbesondere angehört, es ist das Gedicht aller Gedichte. Und wie in Hinsicht der Form, so ist es auch in Hinsicht des Stoffes von universeller Fülle. Alle Elemente der Wissenschaft, wie der Poesie, berühren sich und vereinigen sich in ihm zu einem ungetrübten Ganzen.

Das Gedicht besteht aus hundert Gesängen, in welchen der Dichter seine Wahrnehmungen beschreibet auf seiner kühnen Reise durch die Geisterwelt, durch Hölle, Fegfeuer und Paradies. Es beginnt mit der

Höllenfahrt des Dichters, welche durchs Herz der Erde geht, bis er endlich zu den Himmels=Sphären gelangt. Die erste Gestalt, die ihm begegnet, ist Virgil, der ihm die Strafen der Verdammten erklärt und ihn dann weiter führt.

Der eigentliche Kern des Gedichtes ist Dogmatik, Philosophie, Astronomie, u. s. w. darum es einige ein Bild des Universums nennen und andere es zu den dogmatischen Gedichten zählen. Aber bewunderungswürdig ist die Dichtergluth, mit welcher dieser außerordentliche Mann diesen strengen Kern geschmolzen und ganz in Poesie umgestaltet hat. Die Wissenschaft erscheinet ganz von Poesie durchdrungen und in dieselbe aufgelöset.

Gleich dem epischen Dichter verweilet Dante mit ungetheilter Seele bey Allem, und stellet mit gleicher Liebe das Schöne, wie das Häßliche, die Tugend, wie das Laster dar. In der Darstellung des Schrecklichen ist er schrecklich wie Michael Angelo und in der Schönheit anmuthsvoll und lieblich wie Raphael.

Wie das Homerische Epos, bietet uns dieses Gedicht einen unerschöpflichen Schatz von Lebens= und Sinnesarten der Menschen dar, es ist eine Fülle von Charakteren, von Reden und Lebensregeln. Hölle, Himmel und Paradies dienen dem Dichter gleichsam nur als Grund, auf welchem er sein Gemählde der verschiedenen Charaktere aller Zeiten, aller Stände und Welttheile aufträgt.

Torquato Tasso's befreytes Jerusalem hat zum Gegenstande das den Sarazenen durch Godefried von Bouillon und seine Kreutzbrüder entrissene Jerusalem. Die Sprache ist blühend und der Versbau melodisch: doch das Ganze ist zu sehr von Episoden durchschnitten, und die Darstellung neiget zum Lyrischen hin. Da die Geschichte von keinem glücklichen Erfolge gekrönt wurde, so verliert nothwendig der Gedanke.

Unter den Portugiesen ist als epischer Dichter ausgezeichnet Louis de Camoens. Der Innhalt seines Heldengedichtes „Lusiadas" ist die Entdeckung Ostindiens durch die Portugiesen unter Anführung des Varasko de Gama. Kenner rühmen den Reichthum seiner Bilder, die Neuheit seiner Gleichnisse, die Reinheit seiner Sprache und die Melodie seiner Versifikation, tadeln aber die Anlage des Ganzen, die zu häufigen Episoden, die sich überdies noch nicht immer mit Natürlichkeit der Haupthandlung anschmiegen.

Fast ohne allen Werth sind die Lorbere, welche sich die Franzosen auf dem Felde der epischen Poesie erwarben. Der Ruhm von Voltaire's Henriade beruht mehr auf der Schönheit der Sprache und dem leichten Flusse der Verse, als auf der Poesie des Werkes. Der heilige Ludwig, welcher in Person erscheint, und die Soldaten erschreckt, ein andermal den Gott des Schlafes zu dem Helden sendet, die Geister der Zwietracht, des Aberglaubens, des Krieges, rc. welche den Aumale in einem Zweykampfe mit dem Türenne schützen, und von einem Engel verjagt

werden, der das Schwerdt Gottes schwingt, 2c. machen einen üblen Eindruck, und beweisen, daß Voltaire das Wesen des Epos miskannt hat.

Ganz Deutschland fuhr überrascht empor bey der Erscheinung von Klopstok's Messiade, in welcher dieser Dichter die Erlösung der sündigen Menschheit durch Christum besang. Die Größe der Idee, die Kühnheit des Planes, die Gediegenheit der Form und der hohe und freye Schwung der Sprache, setzte in allgemeines Erstaunen. Vorzüglich entzückte auch der reine und fromme Geist, welcher aus diesem Werke hervorleuchtet; denn in dem Ganzen der Messiade offenbaret sich die schöpferische Dichtungskraft von frommer Phantasie geleitet. Doch der Glanz dieser Vorzüge verbirgt nicht einige Flecken des Gedichtes. Der Stoff der Messiade ist nicht rein episch: wenn das Leben und der Tod Christi episch behandelt werden sollte: so müßte Christus rein menschlich betrachtet werden. Nicht alle Charaktere sind getroffen, vorzüglich verfehlt ist der Charakter des Satans. Im ganzen Gedichte ist zu viel Monotonie, und zu wenig Handlung, denn die handelnden Personen und Wesen wirken einförmig. Die edle Einfalt, mitten im hohen Fluge der Erhabenheit, welche die Ilias so vortrefflich auszeichnet, wird vermißt. Klopstok ist mehr lyrisch, als episch; man sollte seine Gesänge als Lieder betrachten.

Weniger Werth hat Bodmers Noachide, wiewohl das beßte seiner epischen Gedichte.

Ein Muster epischer Form hat uns Göthe in seinem Gedichte „Herrmann und Dorothea" geliefert. Die höchste Bildlichkeit und Anschaulichkeit wetteifert darin mit der ungetrübtesten Objektivität der Darstellung.

§. 335. Dem antiken, griechischen Epos gegenüber stehet das romantische Epos, die Ritterepopöe.

Das romantische Epos erhielt seinen Stoff und seine Belebung durch das Ritterwesen des Mittelalters. Der Rittergeist im Mittelalter war aus ganz eigenthümlichen Elementen gemischt. Tiefe Religiosität, unbedingter Glaube, unerschütterlicher Heroism, übertriebener Sinn für Ehre, hohe Liebe und huldigende Verehrung des weiblichen Geschlechtes, begeistertes Gefühl für Wohlthätigkeit gegen Verlassene und Unglückliche, und unbesieglicher Hang nach Abentheuern beseelten ihr ganzes Wesen, und zwar auf eine exzentrische Weise. Dieser Rittergeist öffnete, so, wie er zu abentheuerlichen Thaten nothwendig führte, dem Genie des Dichters eine reiche Quelle epischen Stoffes.

§. 336. Diesem Stoffe drückte der eigenthümliche Geist der modernen Zeit und Kunst ein ganz eigenes, von jenem des antiken Epos unterschiedenes Gepräge auf.

Nach dem Volksglauben im Mittelalter waren Geister, Zauberer, Riesen, Feen, 2c. die Urheber jedes ungewöhnlichen und ausserordentlichen Vorfalles. Und diese sind die gewöhnlichen Maschinen in den

Rittereропоpöeen. Wir sehen diese Wesen im romantischen Epos allenthalben hervortretten, und mit gewaltiger Hand in das Rad der Geschichte eingreifen, wodurch das romantische Epos das Gepräge des Zauberhaften hat.

§. 337. Wie in der modernen Kunst überhaupt, so ist in dem romantischen Epos insbesondere und vorzüglich die Darstellung subjektiver Art. Ueberall kömmt die Person des Dichters zum Vorscheine, nicht nur dadurch, daß der Dichter die Begebenheiten mit Reflexionen begleitet, sondern auch durch die Anordnung des Ganzen. Die Begebenheiten im antiken Epos entwickeln sich nach dem ihnen innwohnenden Rhythmus, in dem romantischen aber folgen dieselben nach bloßer Willkühr des Dichters auf einander; alles ist hier auf das zauberhafteste ineinander verschlungen. Es herrschet eine künstlich angeordnete Verwirrung, und ein ewiger Wechsel von Ernst und Munterkeit, von Würde und Scherz, von Feyerlichkeit und Laune. Das romantische Epos gleichet einem Labyrinthe, worin man durch die Willkühr und Laune des Dichters geleitet wird. Ein Kunstlehrer vergleichet es mit einer großen musikalischen Phantasie, welche reich ist an kühnen Gängen und an einer unendlichen Abwechselung von Verschlingungen, Auflösungen und neuen Verkettungen.

§. 338. Das Versmaaß des romantischen Epos ist die Stanze. Da die Stanze keine Mannigfaltigkeit in den einzelnen Füßen zuläßt, so vermag sie

zwar nicht, sich den Gegenständen so anzuschmiegen, wie der Hexameter: doch fehlet es ihr nicht an der epischen Ruhe und Besonnenheit, und durch die seltsame und mannigfaltige Verschlingung ihrer Reime wird sie zum Sinnbilde der zauberhaften Verkettung des romantischen Epos.

§. 339. Unter den romantischen Epopöeen leuchtet vorzüglich hervor der Orlando Furioso des italienischen Dichters A r i o s t o 's. Der Held sowohl als die Nebenpersonen dieser Epopöe sind irrende Ritter aus dem Zeitalter der Zaubereyen und des romanhaft Wunderbaren. Orlando selbst, ein vorher weiser Mann, verfällt aus Liebe in Wuth und Raserey.

Die Glut des Genie's erkaltet nicht bey der ganzen Länge des Gedichtes — von 46 Gesängen. — Es ist ein ununterbrochener Feuerstrom von unendlich mannigfaltigen Dichtungen, von Ergießungen des fruchtbarsten poetischen Geistes, ähnlich der Stärke und Wahrheit der Naturschilderungen, in einer gewissen wilden Größe der Bilder und der Ideen, und in der blühendsten Sprache bey der größten Natürlichkeit und Einfachheit.

Von den Spaniern erwähne ich N i k o l a s E s p i n o s a, der den Ariosto theils übersetzte, theils fortsetzte: L o p e z d e V e g a rc.

Des Britten S p e n s e r Feenköniginn verdienet Auszeichnung, in wieferne aus ihr dichterische Phantasie leuchtet.

In dem romantischen Epos haben die Franzosen den Cazotte mit seinem Olivier allein aufzuweisen.

Um so reicher ist Deutschland an romantischen Epopöen. Selbst von dem Zeitraume der Minnesinger her stammen mehrere dergleichen Epopöen. An der Spitze der ältern Rittergedichte steht das Lied der Nibelungen, häufig Konrad von Würzburg zugeschrieben. Es ist ein episches Gedicht, welches, in Verbindung mit zwey andern, Chriemhilden Rache und die Klage, ein Ganzes bildet. Es ist das schätzbarste Denkmal des deutschen Alterthums. Bemerkenswerth sind noch das Helden-Buch, bearbeitet von Ofterdingen. Es ist eine aus vier Abschnitten bestehende Sammlung verschiedener alter Rittergedichte in Reimen, welche, wahrscheinlich aus alten Nationalsagen entstanden, sämmtlich in dem Charakter des Haupthelden, Dietrich von Bern, ihren Vereinigungspunkt finden.

Unter den neuern romantischen Epikern Deutschlands steht oben an Wieland, der neben die glänzendsten romantischen Epiker gestellt werden kann — Idris und Zenide — der neue Amadis — Liebe um Liebe, — der Oberon. Mit ihm kann sich nicht messen Alxinger — Doolin von Mainz — Bliomberis. Erwähnung verdienen Nikolai — Richard und Melisse — Galwine — Zerbin und Bella ꝛc. Müller — Richard Löwenherz — Alfonso — Adelbert der Wilde — Friedrich Baron de la Motte Fouqué.

§. 340. Aus der Porodierung des eigentlichen Epos entsteht das Komische. In diesem wird von dem feyerlichen Tone und der Form des Epos auf einen an sich kleinen oder gar lächerlichen Gegenstand eine scherzhafte Anwendung gemacht.

Merkwürdig in dieser Art sind:

Die Batrachomyomachie, worin ein Krieg zwischen den Fröschen und Mäusen mit aller der epischen Würde, wie der Krieg der Griechen und Trojaner in der Ilias, besungen wird. Wird gewöhnlich dem Homer zugeschrieben.

Der geraubte Wassereymer, von dem Italiener Alessander Tassoni, gründet sich auf die Volkssage, daß, in einem Kriege der Modeneser mit den Bolognesern, jene von diesen einen hölzernen Eymer erbeutet hätten, der Gelegenheit zu neuen, hier sehr komisch erzählten, Feindseligkeiten geworden sey.

Des Spaniers Lopez Felix de Vega Carpio Katzenkrieg. Eines der beßten seiner Werke, und die erste komische Epopöee der Spanier.

Der Pult des französischen Dichters Boileaü. Der Gegenstand des Gedichtes ist ein lächerlicher Streit zwischen dem Tresorier und dem Kantor einer Kirche zu Paris über die Stelle, welche ein Singpult auf dem Chore haben sollte.

Der Papperle des französischen Dichters Gresset. Schicksale eines Papagay bey den Schwestern

der Visitation. Voltaire, Junguieres, Parny.

Des Britten Butlers Hudibras. Eine Satyre wider die Independenten und Presbyterianer, die damals in England viele Unruhe erregten. Die Hauptidee ist vom Don Quixote hergenommen.

Seines Landsmannes Pope Lockenraub. Zwist wegen einer abgeschnittenen und erbeuteten Haarlocke. Ueberfließend vom Witz. — Garth, Armenapotheke.

Reinecke Fuchs (vermuthlich Nachahmung eines holländischen Gedichtes gleichen Innhaltes) von dem deutschen Meistersänger Nikolaus Baumann.

Wieland's Renomist, Verwandlungen, Phaedon, Schnuptuch, rc.

Uz's Sieg des Liebesgottes.

v. Thümmel's Wilhelmine.

§. 341. Die dem Epos verwandten Dichtungsarten sind der Roman, die Romanze und die Ballade.

Der Roman führet seinen Namen von dem Worte „romanisch;“ so hieß die neuere Volkssprache, welche sich aus der Vermischung der lateinischen Sprache mit jener der von den Römern überwundenen Völker allmählig bildete. Die Trubadours schrieben ihre Mährchen in dieser Sprache, von welcher ihre Gedichte selbst den Namen „Romane“ erhielten.

§. 342. Roman und Epos sind verschwisterte Dichtungsarten. Der Roman ist universell wie das Epos. In beyden sehen wir eine ganze Welt, ein Universum sich vor unserer Anschauung entfalten. Und in beyden raget eine Hauptperson, ein Held hervor.

§. 343. Doch der epische Held ist nur ein Glied des Ganzen, der romantische aber der Mittelpunkt desselben, aus dessen Tiefe sich alles entwickelt, alles hervorgeht. — Das Innere des romantischen Helden, welches den Samen eines Universums in sich trägt, entäußert sich selbst zu einer ganzen Welt, gleich dem Samen, der sich zu einem tausendarmigen Baume entfaltet. Der Roman stellet das unendliche freye Leben einer genialen Seele dar, welche mit dem Samen einer ganzen Welt befruchtet ist, und den lebensschwangern Keim ihrer Subjektivität in tausendfältigen Blüthen und Gestalten entfaltet und entäußert.

Die Seele des romantischen Helden aber ist Liebe; alle seine Handlungen werden von Liebe motiviret, sind Offenbarungen des begeisterten, innern Lebens der Liebe, und diese Liebe ist eine romantische, welche nicht selten an das Abentheuerliche grenzet und zum Abentheuerlichen führt.

§. 344. Man hat den Roman mit einem Traume verglichen, und nicht ohne Grund. Wie der Traum, so entreisset uns der Roman den gemeinen Verhältnissen des gewöhnlichen Erdelebens, und versetzet uns in eine Welt, wo alles viel zärter gewebet ist, wo eine mildere Luft wehet, wo wir freyer ath-

men. Es hat alles eine lieblichere Farbe, eine mildere Gestalt: wir sind auf der Erde, und fühlen uns nicht auf der Erde; wir befinden uns unter Menschen, aber wir finden in ihnen nicht die Menschen mit der gewöhnlichen Denk- und Empfindungsweise, sie schweben gleichsam in der Mitte zwischen irdischen und überirdischen Wesen.

§. 345. Wie in dem Traume alle Verschlingung und Verknüpfung nur auf subjektiven Gründen beruht, und darum zufällig ist; so ist auch in dem Romane die Verknüpfung eine solche, daß alles Einzelne zufällig erscheint. Dadurch beurkundet der Roman seine fernere Verwandtschaft mit dem Epos. Doch findet in ihm nicht die erhabene Zufälligkeit des Epos Statt, durch welche eine höhere Ordnung der Dinge offenbar wird, sondern es ist eine empirische Zufälligkeit, welche in dem romantischen Geiste ihren Grund hat. Damit aber durch eine solche der Roman sich nicht in den Traum eines Fieberkranken auflöse, oder den Anschein desselben habe, so muß die Zufälligkeit durch Nothwendigkeit gehärtet werden, oder Zufall uud Nothwendigkeit ineinander verflochten seyn.

§. 346. Der Roman beginnt mit einem einfachen Vorfalle. Würde uns an der Schwelle des Romans gleich eine zu starke Leidenschaft empfangen, der Leser würde bestürzt zurücktretten. Aber wie die stille Quelle, nachdem sie einmal dem Schooße der Erde entsprungen ist, immer tiefer grabet, ein breiteres Beet gewinnt, und endlich in einem wasser-

reichen Strome sich ausbreitet, so im Romane. Die Keime des einfachen Vorfalles, mit welchem der Roman anhebet, entwickeln sich nach und nach, schlagen tiefe Wurzeln, welche wieder neue Sprößlinge treiben, die sich auf verschiedene Weise in einander verschlingen und endlich zu einer ganzen Blumenwelt aufblühen.

Umfang und Bedeutung wächst. Das Individuelle erweitert sich zum Universum, das Endliche zum Unendlichen, alle Elemente des höhern Lebens, der Wissenschaft und Religion, berühren sich nach und nach, und verschlingen sich in das Ganze, und machen es mehr oder minder offenbar, daß der Kern des Romanes die philosophische Erkenntniß selbst sey, welche der Zauberstab der Poesie in Bild und Anschauung umgewandelt hat.

§. 347. In dem Romane dürfen sich die Begebenheiten nicht drängen, noch jagen, sondern sie müssen sich ruhig entfalten und in einem ebenmäßig fortschreitenden Gange aufeinander folgen; denn auch die Darstellung hat der Roman mit dem Epos gemein, diese aber ist universell. Der Dichter schwebet gleich einem beschauenden Wesen über die Begebenheit, er wird von nichts angerührt, ist gleichgültig gegen den Helden: ja diese Gleichgültigkeit erreichet in dem Romane den höchsten Grad und gehet oft gar in Ironie über. — Zufolge dieser Gleichgültigkeit verweilet der Dichter bey Allem mit ungetheilter Seele, wodurch neben der höchsten Klarheit und Besonnenheit die

höchste Ruhe, das höchste Gleichgewicht und Ebenmaaß in dem Romane entsteht.

§. 348. Die Darstellung im Roman ist universell, objektiv; darum ihm keine Form angemessener ist, als die erzählende; doch schließt er die Briefform und die dramatische Form nicht aus. — Das gleichförmigste Silbenmaaß der Neuern ist die Stanze. Doch läßt die Stanze keine Mannigfaltigkeit der Füße zu, weshalb sie sich nicht dem Gegenstande so anzuschmiegen und mit ihm gleichmäßig fortzuschreiten vermag, als der Hexameter; der Roman ist darum an die Prosa gebunden. Doch muß sich diese über die gewöhnliche Prosa durch Lebendigkeit und Blüthe des Ausdrucks, durch tiefen Rhythmus, durch schönen Periodenbau ꝛc. erheben.

§. 349. Wie es ein komisches Epos giebt, so giebt es auch einen komischen Roman. Das komische Epos entspringt aus der Porodierung des eigentlichen Epos, nicht so der komische Roman. In dem komischen Romane idealisirt der Dichter das Lächerliche; lächerlich aber ist es: wenn z. B. in dem edlen Streben eines Menschen ein Widerstreit zwischen dem Idealen und Realen besteht, wie in Don Quixote, für welchen Truggestalten den Schein der Wirklichkeit und Wichtigkeit haben.

Aber als Abarten des Romanes muß man ansehen, die historischen, Romane, in welchen entweder das Poetische oder das Historische untergeht; die didaktischen, welche ihren äußern Zweck nicht verber-

gen können, und die psychologischen Romane, welche den Schein der Studien nicht abzulegen vermögen.

§. 350. Im Romane muß sich, wie im Epos, eine ganze Welt, ein Universum vor unserer Anschauung entfalten. Die Universalität des Romans läßt nicht nur Episoden zu, sondern macht solche selbst nothwendig.

Wird aber die Episode, so zu sagen, selbstständig, erscheinet sie als ein selbstständiges Gedicht; so führt sie den Namen Novelle. Die Novelle ist eine kleine prosaische Erzählung, die prosaische Erzählung einer einzelnen Begebenheit, einer Situation rc. und gleichet darum einer Episode im Romane.

§. 351. Der vollendete Roman ist eine Blüthe der neueren Zeit. Die Romane der Griechen und Römer, welche auf uns gekommen sind, reichen keinesweges an das Ideal dieser Dichtungsart. Nur Apulejus, Amor und Psyche, ist eine liebliche Blume in diesem Garten gezogen.

Die Entstehung des eigentlichen Romans fällt in das zehnte Jahrhundert, wo in der Provence die Trubadours aufstanden, eine Art von Meistersängern, die an den Höfen der Großen ihre Mährchen und Fabeln erzählten.

Keine Nation hat eine so große Menge von Romanen anfzuweisen, als die spanische. An der Spitze der Romanendichter dieser, ja man darf sagen,

jeder Nation steht Cervantes. Sein Don Quixote ist ein unübertreffbares Muster eines komischen Romans. Gelehrsamkeit, Welt- und Menschenkenntniß, heitere, fröhliche Laune, unerschöpfliche Satyre und unerreichbarer Witz machen sich ihren Gegenstand streitig und ringen darin um den Vorzug. Und das Komische, sein Scherz und seine Ironie sind zugleich unmittelbare Wahrheit, und das Phantastische ist Hülle des tiefsten Geistes: die vollendetste Narrheit durchschimmert die höchste Weisheit.

In die Fußstapfen der Spanier sind die Franzosen mit Glück getretten, Prevost d'Exiles hat sich unter ihnen besonders hervorgethan. Sein Kleveland, sein Dechant von Killerine sind bekannt. Crebillons Romane sind voll Schlüpfrigkeiten. Scarron ist berühmt in dem komischen Romane. Le Sage's hinkender Teufel, sein Baccalareus von Salamanka sind geschätzt. Voltaire bewies einen unerreichbaren Witz in seinem Kandide. Rousseau's Emil enthält ein Erziehungssystem und seine „Neue Heloise" ist eine Vertheidigung des Aristippischen Systems, aber in freyerem Geiste und mit origineller Laune gedichtet u. s. w.

Die Romane der Italiener verdienen keine Betrachtung. Glüklicher waren sie in den kürzern Erzählungen oder Novellen. Wer kennt z. B. ihren Boccacio nicht?

Groß sind in dieser Dichtungsart die Britten. Ich nenne Fiedling, der größte Romanen-Dichter der Britten. Sein „Thomas Jones" stehet an

der Spitze seiner und der übrigen brittischen Romane. Richardson's Grandison ist didaktischer Art ꝛc. Sterne, Goldsmith ꝛc.

Der erste deutsche Roman, welcher einige Aufmerksamkeit verdient, ist Herzogs Ulrichs von Braunschweig Almira. — Herkules und Valiska von Happel sind ungeheure Romane. — Noch ungeheurer aber ist Arminius von Lohenstein. —

Erst seit einigen Jahrzehnten brachte es diese Dichtungsart bey uns zu einer gefälligen Blüthe durch die großen Männer: Wieland, Göthe, Heinse, Klinger, Fr. Richter, Wagner ꝛc. ꝛc.

§. 352. Zwischen dem Romane und der Novelle in der Mitte steht die poetische Erzählung. Die Form derselben kann rhythmisch, auch unrhythmisch seyn. Auf der Form beruht keineswegs ihr Wesen. Die Poesie muß in dem Kerne des Gedichtes selbst liegen. Poetisches Zartgefühl, fröhliche Laune, kräftiger und heiterer Witz oder Ironie müssen den gegebenen oder erfundenen Stoff durchdringen und ihm ein freyes, poetisches Leben geben.

Der Ton der poetischen Erzählung ist bald ernst, bald scherzend, oder schwebet in der unentschiedenen Mitte zwischen Ernst und Scherz; und ihr Stoff ist geschöpfet entweder aus der historischen Welt oder aus der mythischen Welt, der Feenwelt ꝛc. Die Einwebung des Wunderbaren in den Stoff des Gedichtes giebt der poetischen Erzählung nicht selten einen eigenen Zauber. — Ist die Wundergeschichte religiösen Inn=

halts, so führt die poetische Erzählung einen eigenen Namen, den Namen „Legende.“

Legende.

Tagtäglich, eh' noch der Morgen erschien,
War Kunigundis, die Kaiserinn,
Um Gnade von Gott zu empfangen,
Zum Gebet in die Kirche gegangen.

Und so oft Sie kam, so öffnet sich ihr
Von selbst des Tempels Flügelthür:
Frey gehet sie über die Schwelle
Der sonst verschloßnen Kapelle.

Einst als Sie wieder zur Andacht geht,
Und der Tritt auf schlüpfrigem Boden steht:
Da wird, um zur Kirche zu kommen,
Ein Pfahl aus dem Felde genommen.

Fest stüzt Sie Sich an diesen an,
Geht sicher dann den Hügel hinan;
Doch eh' sie betritt des Tempels Hallen,
Läßt Sie den Pfahl, den genommenen, fallen.

Des andern Tags Sie wieder stand
Am Tempel, doch ihn verschlossen fand;
Es lassen troß allem Bemühen
Vom Flügel nicht Flügel sich ziehen.

Sie steht und denkt — und sieh', da hört
Sie rufen: gering ist des Pfahles Werth;
Doch, Genommenes muß wieder zur Stelle,
Sonst öffnet sich nie die Kapelle.

Das Kleinste muß ersetzet seyn,
Will man zur Halle des Himmlischen ein;
Ist nicht Fremdes dem Fremden gewähret,
Wird kein Flehen und Bitten erhöret.

Und die Kaiserinn sucht mit spähendem Blick
Den Pfahl, und bringt ihn freudig zurück
Zu des Feldes bemerketen Stelle,
Und geöffnet steht die Kapelle.

Bail.

§. 352. Die alte Zeit hat in dieser Dichtungsart wenig hinterlassen. Aus der griechischen Zeit haben wir nur Hero und Leander mit Unrecht dem Musäus zugeschrieben, und den Raub der Helena von Koluthus: und aus der römischen Ovids Metamorphosen.

Desto reicher ist die neue Zeit an solchen Gedichten:

Die Engländer haben komische Erzählungen von Chaucer, Dryden, Prior, Swift, ꝛc. und ernsthafte von Mallet, Goldsmith, Jerningham, ꝛc.

Schon in der frühesten Zeit der französischen Poesie thaten sich vortreffliche Erzähler hervor. Ihre Neuern sind von der muntern und komischen Art, la Fontaine, Grecourt, Piron, Voltaire, Dorat, von der ernsthaften, d'Arnaud, St. Lambert, ꝛc.

Auch aus der Urzeit der deutschen Poesie stammen manche treffliche Erzählungen her. Dank den verdienstvollen Gelehrten, welche sie öffentlich und dadurch den Genuß derselben allgemein machen! Unter den neuern Dichtern sind vortreffliche Erzähler: Gellert, Göthe, Hagedorn, Heinse, Kosegar-

ten, Langbein, Nikolai, Pfeffel, v. Thümmel, Steigentesch, Wieland, rc. und manche derselben in den beyden Arten der Erzählung, der komischen und der ernsthaften, gleich ausgezeichnet.

§. 354. Mit dem Romane ist dem Innhalte nach verwandt die Romanze. Sie ist eine romantisch-lyrische Darstellung im Volkstone, von ganz einfacher Musik begleitet. Das Saitenspiel des Sängers ertönet vor den Ohren seiner schönen Gebietherinn von eben solch abentheuerlichen Geschichten, dergleichen die Romane im nördlichen Frankreich enthalten. Der Stoff der Romanze ist geschöpfet entweder aus der mythischen Welt, oder aus der historischen Welt, aus der Ritterzeit rc. Die Romanze gefällt sich in dem Schauerlichen und Wunderbaren. Ihr Wunderbares führt seine Beglaubigung unmittelbar mit sich; denn es ist gegründet in dem herrschenden Volksglauben der Zeit, auf den es sich bezieht.

§. 355. Der Sänger bedienet sich aber des Geschichtlichen nur, um seiner hohen Gebietherinn die Gefühle seines Herzens auszudrücken; die Romanze ist daher im eigentlichen Sinne Ausdruck der Empfindung: die Empfindung aber wird in ihr nicht unmittelbar und an sich selbst dargestellt, sondern nur mittelbar, mittelst des Geschichtlichen. Sie ist eine lyrische Erzählung, dem Innhalte nach Erzählung, der Einkleidung, der Form nach lyrisch.

§. 356. Da sie ein erzählendes Gedicht ist, epischer Natur, so kann es in ihr nicht zu dem begeisterten Fluge der Ode kommen; denn die Erzählung

erfordert ihren innern objektiven Zusammenhang; dadurch wird die Phantasie von dem begeisterten Fluge der Ode zurückgehalten und der lyrische Schwung der Romanze gemäßigt.

§. 357. Die Ballade führt ihren Namen vom Tanze (ballo ital.) und bedeutet eigentlich ein Gedicht, wozu man tanzen kann. Sie war ursprünglich mit der Romanze eins. Nachdem aber in der spätern Zeit die Franzosen, welche sich überhaupt im Komischen gefallen, auch scherzhafte und komische Geschichten in der Form der Romanze vortrugen, wurden beyde von einander unterschieden und der Name Romanze wurde den Gedichten dieser Art beygelegt, wenn sie scherzhaften, komischen Innhalts waren, waren sie aber ernsten und tragischen Charakters, so erhielten sie den Namen „Balladen."

Ballade.

In der Väter Halle ruhte
Ritter Rudolfs Heldenarm,
Rudolfs, den die Schlacht erfreute,
Rudolfs, welchen Frankreich scheute
Und der Sarazenen Schwarm.

—

Er, der letzte seines Stammes,
Weinte seiner Söhne Fall:
Zwischen moosbewachs'nen Mauern
Tönte seiner Klage Trauern
In der Zellen Wiederhall.

—

Agnes mit den goldnen Locken
War des Greises Trost und Stab:
Sanft, wie Tauben, weiß, wie Schwäne,
Küßte sie des Vaters Thräne
Von den Augenwimpern ab.

—

Ach! sie weinte selbst im Stillen,
Wann der Mond in's Fenster schien.
Albrecht, mit der offnen Stirne,
Brannte für die edle Dirne;
Und die Dirne liebte ihn.

—

Aber Horst, der hundert Krieger
Unterhielt in eignem Sold,
Rühmte seines Stammes Ahnen,
Prangte mit erfochtnen Fahnen,
Und der Vater war ihm hold.

—

Einst beym freyen Mahle küßte
Albrecht ihre weiche Hand;
Ihre sanften Augen strebten,
Ihn zu strafen; ach! da bebten
Thränen auf das Busenband.

—

Horst entbrannte, blickte seitwärts
Auf sein schweres Mordgewehr.
Auf des Ritters Wange glühte
Zorn und Liebe; Feuer sprühte
Aus den Augen wild umher.

Drohend

—

Drohend warf er seinen Handschuh
In der Agnes keuschen Schooß;
„Albrecht, nimm! Zu dieser Stunde
Harr' ich dein im Mühlengrunde!“
Kaum gesagt, schon flog sein Roß.

—

Albrecht nahm das Fehdezeichen
Ruhig, und bestieg sein Roß;
Freute sich des Mädchens Zähre,
Die, der Lieb' und ihm zur Ehre,
Aus dem blauen Auge floß.

—

Röthlich schimmerte die Rüstung
In der Abendsonne Strahl;
Von den Hufen ihrer Pferde
Tönte weit umher die Erde
Und die Hirsche floh'n in's Thal.

—

Auf des Söllers Gitter lehnte
Die betäubte Agnes sich;
Sah die blanken Speeren blinken,
Sah — den edlen Albrecht sinken,
Sank, wie Albrecht, und verblich.

—

Bang' von leiser Ahnung spornet
Horst sein schaumbedecktes Pferd;
Höret nun des Hauses Jammer,
Eilet in der Fräulein Kammer,
Starrt — und stürzt sich in sein Schwerdt.

Rudolf nahm die kalte Tochter
In den väterlichen Arm,
Hielt sie so zwey lange Tage
Thränenlos und ohne Klage,
Und verschied im stummen Harm.

Stolberg.

§. 358. Den Ursprung der Romanze müssen wir bey den Spaniern suchen. Die Spanier erzogen aber diese Blüthe aus dem Samen ihres eigenen Geistes: zu ihr gaben die Araber weder Wurzel, noch Knospe. Die Romanzendichter der Spanier aufzählen, hieße das Verzeichniß aller ihrer Dichter liefern.

Auch auf der brittannischen Insel hat die Romanze schon in früher Zeit Wurzel gefaßt. Percy hat die altschottischen und altenglischen Romanzen und Balladen größtentheils gesammelt, und Herder und Ursinus haben die vorzüglichsten Blüthen derselben auf Deutschlands Boden verpflanzt. In der neuern Zeit machten in dieser Dichtungsart glückliche Versuche Lowe, Gay, Tikell, Shenstone, Mallet, Goldsmith, Percy, ꝛc.

Die Romanze war den Franzosen anfänglich zwar nicht dem Wesen, doch dem Namen nach unbekannt. Sie hatten Gedichte dieser Art, aber sie führten andere Namen. Doch in der Folge der Zeit erlosch unter ihnen diese Dichtungsart selbst. Erst später wurde sie wieder zum neuen Leben angefacht, und zwar durch die komische Oper, deren Charakter auch in die französische Romanze übergieng.

Die beßten Romanzendichter Frankreichs sind: Moncrif, Feutry, Faber d'Eglantine, Marmontel, Berquin.

Der Genius der deutschen Kunst bewies schon in den früheſten Gedichten, wie Fülle und Schwung ästhetischer Kraft, so Geschmeidigkeit in die mannichfaltigen Formen der Poesie. Wir haben alte deutsche Balladen von Kraft und Anmuth: sie wurden aber ehemals in Deutschland nur Lieder genannt. Bodmer hat die altschwäbischen Balladen mit altenglischen im Jahre 1750 in zween Bänden herausgegeben.

An der Spitze der Balladendichter der neuern Zeit steht Bürger. Seine Lenore, die erste aller Balladen, gab dieser Dichtungsart ihren ernsten, tragischen Charakter wieder. Nach Bürger nenne ich als die vorzüglichsten Balladendichter Schiller, Göthe, Stolberg, A. W. Schlegel.

Die Romanze hat Löwen am vorzüglichsten ausgebildet. Seine Romanzen gaben bey uns die Regel dieser Dichtungsart an. Schiebeler hat ihn nicht erreichet, und Geißler stehet hinter beyden zurück. Vortreffliche Romanzendichter sind noch: Langbein, Michaelis, Tieck, Fouqué.

C.

Dramatische Poesie.

§. 359. Das Drama kömmt mit dem Epos darin überein, daß es gleich diesem eine Handlung

poetisch darstellet, woher es auch seinen Namen (δραμα, Handlung) hat.

§. 360. Doch bestehet auf der andern Seite wieder zwischen beyden ein schneidender Gegensatz, und zwar nicht nur in Hinsicht der Form allein, sondern auch in Ansehung des Stoffes.

Daß in dem Drama mehr die Handlung als Erscheinung des Willens, in dem Epos mehr die Begebenheit als Werk des Schicksals und der Umstände herrschen müsse, giebt die Grenzlinie beyder weder sicher noch durchgreifend an. In den griechischen Trauerspielen, welche doch als Muster von Tragödieen vor uns stehen, tritt das Schicksal nicht selten an die Stelle der Freyheit, und bestimmt und leitet das Handeln des tragischen Subjekts.

§. 361. Im Epos ist die Handlung, wie wir gehört haben, universeller Art: es wird hier das Schicksal der ganzen Menschheit, oder einer ganzen Nation, entschieden. Im Drama ist die Haupthandlung eine individuelle: es gilt hier nur dem Schicksale einer einzelnen Person. Eine universelle Handlung ist der dramatischen Gestaltung unfähig.

Die Handlung im Epos offenbaret die ungetrübte Einheit, die absolute Eintracht von Freyheit und Nothwendigkeit, und stellet sich dadurch als Spiegel vor unser geistiges Auge hin, in welchem wir das Wesen der Weltgeschichte wie im verkleinerten Bilde schauen. Die Handlung im Drama weiset die Entzweyung beyder auf. Nur wo Freyheit und Noth-

wendigkeit im Kampfe hervortretten, nimmt die Handlung einen dramatischen Charakter an. Das Drama ist die Darstellung einer individuellen Handlung in der wirklichen Entzweyung, in dem wahrhaften Widerstreite von Freyheit und Nothwendigkeit.

§. 362. Der dramatische Dichter stellet aber die Handlung nicht dar, wie sie als ein geschlossenes Ganze im Hintergrunde der Vergangenheit liegt, sondern in ihrer nahesten Vergegenwärtigung, ihr Werden nach allen seinen bestimmenden Momenten, die Handlung an sich selbst, in ihrer Wirklichkeit, als gegenwärtig vor unsern Augen sich ereignend. Wir sehen im Drama die Handlung selbst entstehen, den Knoten derselben sich schürzen, allmählig sich entwickeln und auflösen. Die Darstellung im Drama ist eine unmittelbare.

§. 363. Wir nehmen im Drama nichts als die Handlung wahr. Die Individualität, die Person des Dichters ist durchaus unsichtbar. Der Dichter tritt, so zu sagen, aus seiner eigenen Individualität heraus, leget seine Persönlichkeit ab, und vervielfältiget sich gleichsam in andere Personen, in die Personen nämlich, durch welche die bestimmte Handlung geführt und vollbracht wird. Die Person des Dichters verschwindet; der Dichter aber stattet dafür andere Personen, die handelnden Personen, welche er einführt, mit dem ganzen Reichthume seines Wesens aus. Das Drama stehet so als eine Welt für sich da, welche sich selbst in ihrem Daseyn trägt. Stoff und Form sind in ihm so kombinirt, daß, wenn es angefacht

wird, die Flamme aus sich selbst, ohne Nachhilfe des Dichters, fortbrennt. In dem Drama herrschet die höchste Objektivität der Darstellung.

§. 364. Der Dichter bildet einen Chor von Personen, in welche er die Handlung leget, jeder derselben einen Antheil an der Handlung zumessend, den sie aus sich zu vollbringen hat, damit das Ganze erfüllet werde. Das Band der gesellig lebenden Menschen aber ist die Sprache: nur durch die Sprache können sie aufeinander einwirken, und nur im Wechselgespräche einander ihre Gedanken, ihre Empfindungen, ihre Absichten, Pläne, rc. mittheilen. Die Handlung im Drama ist darum nothwendig an den Dialog geknüpft. — Das Drama ist die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächsform, welche eine wirkliche Entzweyung, einen wahrhaften Widerstreit von Freyheit und Nothwendigkeit in sich offenbaret.

§. 365. Die Handlung im Drama eilet ihrem Ziele entgegen; der Dialog, an welchen sie geknüpfet ist, muß darum rasch fortschreiten; und darin unterscheidet sich der dramatische Dialog von dem epischen. — Das Drama muß nicht nur das Sichtbare, sondern auch das Unsichtbare der Handlung vergegenwärtigen: wir müssen nicht nur die That, sondern auch die Gesinnungen, Absichten, Affekte und Leidenschaften der Personen vernehmen. Ja nur in wieferne wir ihren innern Zustand vernehmen, wie sie wünschen, hoffen, wie sie von Empfindungen und Affekten umhergetrieben werden, wie sie ihre Kräfte aufbieten rc.

sehen wir sie eigentlich erst handeln. Jede Empfindung aber, jeder Affekt und jede Leidenschaft führt eine eigene Sprache, und in jedem Alter, in jedem Geschlechte und Stande ist die Farbe und die Sprache der Empfindung und Leidenschaft eine andere, so, wie sich schon ein Stand von dem andern, ein Geschlecht von dem andern, und Alter von Alter durch Eigenthümlichkeit der Sprache unterscheidet. Die Sprache muß darum nicht nur der Empfindung und Leidenschaft angemessen seyn, sondern auch dem Eigenthümlichen derselben, welches ihr Stand, Alter und Geschlecht leihet.

§. 366. Das Drama schließet den Monolog nicht aus. Doch muß er jedesmahl seine Stelle, welche er in einem solchen einnimmt, durch den höchsten Grad eines Affektes rechtfertigen; denn nur dann, wenn ein Affekt die höchste Stufe von Stärke erreicht hat, geht der Mensch entweder aus der Einheit seines eigenen Wesens heraus, um mit sich selbst zu sprechen, oder er geräth in Visionen, in welchen er abwesende Personen als gegenwärtig anspricht rc. Treffend sagt darum Diderot von dem Monologe, er ist für die Person ein Augenblick der Unruhe. Der Monolog aber darf sich nicht in die Länge dehnen, indem jede heftige Gemüthsbewegung nur von vorübergehender Dauer ist.

§. 367. Zu jeder Handlung werden Zeit und Raum erfordert. Jede Handlung muß irgendwo vorfallen, und einen bestimmten Zeitraum ausfüllen; darum auch die Handlung auf der Bühne. Der Raum

der Schaubühne aber, auf welcher die Handlung vorgestellt wird, ist auf einen sehr engen Platz beschränket und die Vorstellung derselben reichet nicht über einige Stunden hinaus, während dem manche Handlung sich durch einen weiten Umfang des Raumes sowol, als der Zeit erstrecket. Wie wird es daher dem dramatischen Dichter möglich seyn, seine Aufgabe zu lösen? Darf er den Ort der Handlung während der Vorstellung verändern und die Zeitdauer der Vorstellung gegen jene der Handlung abkürzen? oder muß er das Ganze der Handlung auf einen und denselben Ort zusammen drängen, und die Zeitdauer der Vorstellung mit jener der Handlung ins Gleichgewicht bringen? Nach Aristoteles muß während der ganzen Vorstellung der Handlung alles auf der Bühne ohne merkliche Bewegung und Veränderung bleiben — Einheit des Ortes — und die Zeitdauer der Vorstellung muß mit jener der Handlung genau zusammenstimmen — Einheit der Zeit. —

§. 368. Die Einheiten der Zeit und des Ortes wurden auf den griechischen Theatern genau beobachtet: denn die Pause, welche durch den Stillstand des Gespräches in dem Drama entsteht, wurde bey den Griechen durch den Gesang des Chores ausgefüllt, dadurch ward die Vorstellung eine fortwährende; eine solche aber erlaubet weder den Ort der Handlung zu verändern, noch die Zeit der Vorstellung gegen jene der Handlung abzukürzen; im ersten Falle würde eine Unschicklichkeit, im zweyten ein fühlbarer Widerspruch entstehen.

§. 369. Das moderne Drama aber erhebet sich über die Einheiten der Zeit und des Ortes und vermag Handlungen auf die Bühne zu bringen, welche einen weiten Umfang der Zeit und des Raumes einnehmen. Durch die Entfernung des Chores von der neuen Bühne nämlich wird die Vorstellung der Handlung durch Zwischenräume der Zeit unterbrochen, die Bühne bleibt einige Zeit leer und das Schauspiel stehet still. Während des Stillstandes der Vorstellung aber kann nicht nur der Ort der Handlung verändert werden, sondern auch die Handlung selbst weit fortrücken, weit über das Maaß der Zeit hinaus, welche während dieses Stillstandes verfließet: denn die heiße Sehnsucht, mit welcher der erwartungsvolle Zuschauer der Entwickelung einer Handlung entgegensieht, die das Schicksal einer theuer gewordenen Person entscheiden soll, erlaubet ihm nicht, zwischen der Zeit, welche als verflossen angenommen wird, und der wirklich verflossenen, eine kalte Vergleichung anzustellen und die Ungleichheit beyder gegeneinander zu berechnen.

§. 370. Durch die Entfernung des Chors überhaupt, durch die Einrichtung des neuen Drama's wurde die Eintheilung desselben in Akte veranlaßt, in Abschnitte, nach welchen die Schauspieler von der Bühne abtretten und das Schauspiel stille steht. Diese Eintheilung ist in dem Wesen des Drama's zwar nicht gegründet: doch ist es nicht gleichgültig, in wie viele Akte ein solches abgetheilt wird. Kein Drama kann in mehr als fünf Akte zerfallen; denn der Umfang einer jeden vollständigen Handlung be-

greifet höchstens fünf Hauptmomente in sich — Anfang, Fortgang, Höhe, Neigung zum Ende, wirkliches Ende.

§. 371. Wesen und Form, Inneres und Aeußeres müssen in dem Kunstwerke im Einklange stehen; darum muß jedesmahl die Anzahl der Akte mit den in der Natur der Handlung gegründeten Momenten zusammenstimmen, jeder Akt muß einen Hauptmoment der Handlung für sich nehmen, jeder eine Periode der Handlung darstellen. Mit jedem Akte muß eine Periode der Handlung sich schließen und mit einem jeden neuen eine neue beginnen. Die Eintheilung des Drama's in Akte ist fehlerhaft, wenn sie nicht dieser Forderung entspricht.

§. 372. Das Drama ist die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächs-Form, welche einen wirklichen Widerstreit von Freyheit und Nothwendigkeit in sich offenbaret.

Bey diesem Widerstreite aber tretten Nothwendigkeit und Freyheit entweder in ihrer wahren Gestalt, als wahre Nothwendigkeit und Freyheit hervor, oder nur als Traum derselben, jene als Traum des Schicksales, diese als Traum von Freyheit. Darauf beruhet die Eintheilung des Drama's in Tragödie und Komödie.

AA.

Tragödie.

§. 373. Tragödie ist die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächs-Form, in welcher wahre Freyheit und wahre Nothwendigkeit, oder der in sich und durch sich bestimmte und besonnene menschliche Wille, und das Schicksal im wirklichen Widerstreite, im Kampfe miteinander erscheinen.

* An die Stelle des Schicksals tretten in der griechischen Tragödie nicht selten sittliche Mächte, Götter.

§. 374. Da, wo der freye und besonnene Mensch im wirklichen Kampfe mit dem Schicksale, der eisernen Nothwendigkeit, hervortritt, stellet sich uns ein wichtiges, ein interessantes Schauspiel vor Augen dar, ein Schauspiel, welches uns auf der einen Seite die Kraft der menschlichen Natur bewundern läßt, und auf der andern Seite die Macht des Schicksales in ihrer furchtbaren Größe zeigt. In der Idee der Tragödie liegt es, daß die Handlung eine wichtige, eine interessante sey. Ja es ist die ernsteste Szene im Leben des Menschen, vor welcher die Tragödie den Vorhang aufziehet: denn welche Szene im menschlichen Leben kann ernster seyn, als jene, wo wir den Menschen mit dem Schicksale ringen sehen?

§. 375. Der Kampf des Menschen mit dem Schicksale aber darf sich weder mit dem ausschließlichen Siege des einen, noch des andern endigen. Die Darstellung des Sieges der Nothwendigkeit über die

Freyheit würde alles Menschengefühl empören oder erdrücken, indem dadurch der Mensch, aller Selbstständigkeit beraubt, als ein Spielball des Schicksals hingestellt wäre. Wollte aber die Tragödie den Triumph des Menschen über das Schicksal feyern, so würde sie ihren eigenen Begriff zerstören, indem das Schicksal, durch Menschenkraft besiegbar, nicht mehr als Schicksal, sondern als Ironie seiner selbst erscheinet. Mensch und Schicksal, beyde müssen als Sieger aus dem Kampfe gehen.

§. 376. Das Schicksal erscheinet als Sieger in der äußeren That, durch Verhängung von Uebel über den tragischen Helden, und dieser beweiset seinen Triumph über das Schicksal durch die Größe der Gesinnung, mit welcher er sich über die Schläge desselben erhebet.

Prometheus unterliegt der Macht der Götter, er wird an den Kaukasus angeschmiedet, aber er zeiget sich auf der andern Seite wieder als Sieger, denn er bewähret in der Duldung seiner Leiden eine Kraft, welche in Bewundrung setzet, eine Sinneshoheit, welche sich selbst als edler Trotz gegen den Jupiter ausspricht.

§. 377. Mit Sinneshoheit erhebet sich die tragische Person über das Schicksal, dessen Allgewalt sie äußerlich unterlegen ist. Dadurch wird nicht nur zwischen dem Menschen und dem Schicksale vollkommene Gleichheit, sondern auch Gleichgewicht in dem Innern des Beschauers hergestellt, die aufgeregten Gefühle werden besänftiget, und das Gemüth wird vollkommen

befriedigt. Die Tragödie stellet so eine in sich geschlossene Handlung dar, eine wahrhafte Totalität, welche der Erwartung nichts mehr übrig läßt.

Würde die Tragödie mit dem Siege der Nothwendigkeit über die Freyheit sich endigen; so würde sie nur eine halbe Handlung darstellen. Mit unbefriedigtem, ja mit empörtem Gemüthe würden wir den Schauplatz verlassen, und über die Tyranney des Schicksals murren, welches den Menschen erdrücket.

§. 378. Mit Sinneshoheit erhebet sich die tragische Person über das Schicksal, dessen Allgewalt sie äusserlich unterlegen ist. Das Tragische der Handlung bestehet darum nicht in dem, was man einen unglücklichen Ausgang zu nennen pflegt; denn die Tragödie endiget mit dem Siege des Menschen über das Schicksal, der Freyheit über die Nothwendigkeit; ein solcher Ausgang aber ist nicht unglücklich zu nennen, indem darin das tragische Subjekt die Erhabenheit seiner moralischen Natur beweiset. Zwar ist der Fall nicht selten, daß die tragische Person ihr Leben hingiebt, daß die Tragödie mit dem Tode des Helden schließet; aber auch dieser Ausgang ist nicht unglücklich zu nennen; denn die tragische Person opfert ihr Leben freywillig, ihr Leben, das sie nicht mehr ihrer Menschenwürde angemessen hält, indem es nicht mit wahrer Freyheit verbunden ist.

§. 379. Auf dem höchsten Gipfel des Unglückes stehet der Mensch, welcher durch den eben so furchtals unerklärbaren Schluß des Schicksales, oder durch den Willen und die Rache der Götter zum Verbrecher

bestimmt ist, und durch die wunderbarsten Fügungen des unvermeidlichen Schicksales und selbst dagegen ankämpfend zum Verbrecher wird. Es ist dieses der wahrhaft und im erhabensten Sinne tragische Fall, wie ihn uns das, vorzüglich durch Sophokles zu seiner höchsten Höhe gebrachte, Trauerspiel des Alterthums vor Augen stellt.

Oedipus in Theben ist vom Schicksale bestimmt, Mörder seines eigenen Vaters, und Gatte seiner leiblichen Mutter zu werden; und alles, was er dagegen unternimmt, zieht ihn nur um so gewisser in sein Schicksal.

§. 380. Durch die wunderbarsten Fügungen des unvermeidlichen Schicksales und selbst dagegen ankämpfend wird der prädestinirte Verbrecher zur That geführt und erfüllet sein Schicksal, ohne es zu wissen.

Um seinem Schicksale zu entgehen, flieht Oedipus von Korinth, seinem vermeinten Vaterlande, nach Theben; unterwegs stößt er auf den König von Theben, und ermordet ihn im Streite, ohne in ihm seinen Vater zu erkennen; er kommt nach Theben, löset das Räthsel der Sphinx und erhält die Gattinn des ermordeten Königs zur Gemahlinn, ohne in ihr seine Mutter zu erkennen, und erfüllet so sein Schicksal, ohne es zu wissen.

§. 381. Hier erhebet sich also ein eigentlicher, ein wahrhafter Widerstreit von Freyheit und Nothwendigkeit. Das sittliche Leben wird in seiner Wurzel

angegriffen, die Freyheit auf ihrem eigenen Boden bekämpft. Das Schicksal erscheinet an der Stelle der Freyheit und bestimmet und leitet das menschliche Handeln. Aber wie ist hier noch ein Sieg der Freyheit über die Nothwendigkeit denkbar? Er wird dadurch errungen, daß die tragische Person die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens freywillig übernimmt und büßet.

Als lehrreiches Beyspiel dienet uns Oedipus im Sophokles. Eine wüthende Pest drohet ganz Theben den Untergang. Die Priester geben vor, die Pest werde nicht eher nachlassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdeckt und bestraft sey. Oedipus bietet zu diesem Zwecke alle Mittel auf: aber aus der Untersuchung gehet hervor, daß er, vom Schicksale dazu bestimmt, der Mörder des Königs, seines eigenen Vaters, und der Gatte seiner leiblichen Mutter sey. Nach dieser Entdeckung sticht sich Oedipus die Augen aus, und verläßt Thron und Stadt — übernimmt und büßet freywillig die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens.

§. 382. Wenn die tragische Person sich nicht freywillig der Strafe des unvermeidlichen Verbrechens unterzöge, so würde das sittliche Leben derselben den Fügungen des blinden Schicksales unterliegen, und die Tragödie den Triumph der Nothwendigkeit über die Freyheit feyern, was ein widriger Gedanke wäre. Um den Sieg der Freyheit über die Nothwendigkeit und darin die Erhabenheit ihrer moralischen Natur zu beweisen, ist es nothwendig, daß die tragische Person

die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens freywillig übernimmt und büßet.

§. 383. Zeuget es von einer großen Seele, unverschuldete Leiden heldenmüthig zu tragen, so zeuget es von der größten Seele, die Schuld eines unvermeidlichen Verbrechens gleich einem Oedipus freywillig zu übernehmen und zu büßen. Die Sitten sind darum ein wichtiger Punkt in der Tragödie. Die tragische Person muß durch hohe Sittlichkeit und Erhabenheit des Charakters ausgezeichnet seyn, dieses fordert der Begriff der Tragödie. Gemeine Naturen unterliegen unter ihrem Unglücke, und beben vor dem Gedanken zurück, die Schuld eines unvermeidlichen Verbrechens zu übernehmen und zu büßen. Das Unglück eines Bösewichts aber vermag uns nicht in eine wehmüthige Stimmung zu versetzen, ist nicht tragisch.

§. 384. Hohe Sittlichkeit und Erhabenheit des Charakters ist um so mehr Erforderniß für die tragische Person, da sie im Kampfe mit dem Schicksale einsam dastehet, gleich einem Felsen, gegen welchen der erzürnte Ozean anstürmet, blos auf sich selbst gestützet. Mit dem epischen Helden ist die Nothwendigkeit, sind Götter einverstanden, welche ihm im Kampfe Beystand leisten; der tragische Held aber ist blos auf seine Kraft beschränket, dieses fordert der Begriff der Tragödie, indem sonst kein Gegensatz und keine Entzweyung zwischen Freyheit und Nothwendigkeit, zwischen Mensch und Schicksal wäre. Und wenn sich auch Götter freundschäftlich zu dem tragischen Helden herab-

herablassen, so können sie nur die Rolle eines Vermittlers übernehmen.

§. 385. Damit ein Kampf zwischen Menschen und Schicksal sey, ist es nothwendig, daß dem Schlusse des Schicksals entgegengearbeitet werde, daß die tragische Person, sobald sie den Willen des Schicksals erkennt, alle Mittel aufbiete, um ihrem Verhängnisse zu entgehen. Aber durch die seltsamste Verschlingung von Verhältnissen und Umständen geschieht es, daß die tragische Person den Beschluß des Schicksals erfüllet; denn wunderbar sind die Wege, auf welchen das Schicksal den Menschen zu dem beabsichtigten Ziele führt. Verwickelung ist darum von dem Wesen der Tragödie unzertrennlich. Aber auch eben so wesentlich ist ihre Auflösung: denn damit der Sieg der Freyheit über die Nothwendigkeit gefeyert werde, muß die Erfüllung des Schicksals offenbar werden, offenbar, daß die tragische Person ihrem Verhängnisse unterlegen ist.

§. 386. Doch dazu ist nicht nothwendig, daß der Dichter eine künstliche und zauberhafte Verknüpfung von Umständen und Ereignissen veranstalte. Das Schicksal, welches an die Stelle der Freyheit tritt und das menschliche Handeln bestimmet und leitet, schürzet und entwickelt den Knoten der Begebenheiten; das Schicksal aber wirket eben so einfach als wunderbar. Das ganze von der Hand des Schicksals angelegte Gewebe von Umständen und Vorfallenheiten ist in allen seinen Verschlingungen und Verkettungen durchaus begreiflich, sobald das Schicksal erkannt ist.

Wir finden darin nichts gezwungen, nichts erkünstelt, nichts zauberhaft ineinander geschlungen, sondern erkennen, daß alles nothwendig so aufeinander folgen mußte, damit der Beschluß des Schicksals erfüllt wurde, der ganze Lauf der Begebenheiten ist aus dem Plane des Schicksales durchaus verständlich. Nichts darf daher in der Tragödie zauberhaft und künstlich ineinander verschlungen werden, sondern alles muß sich ungezwungen aneinander anschließen, ungezwungen auseinander entwickeln: aber aus der Anlage des Ganzen muß eine höhere Ordnung der Dinge hervorleuchten, die Aufeinanderfolge der Begebenheiten muß nur aus einer ewigen Nothwendigkeit begriffen werden können. Das Ganze der tragischen Geschichte muß so kombinirt seyn, daß aus der Ordnung und Auseinanderfolge der Handlungen und Begebenheiten die höhere Fügung des Schicksals, eine höhere Nothwendigkeit sichtbar werde. Verhängniß und Schicksal müssen als die gewaltigen Machthaber der Geschichte überall durchscheinen.

§. 387. Aus diesem Grunde darf auch in der Tragödie nichts zufällig seyn, sondern alles muß mit Nothwendigkeit erfolgen; denn wo die eiserne Hand des Schicksales den Knoten der Begebenheit schürzet und entwickelt, ist dem Zufalle kein Platz eingeräumt: das Schicksal schließt allen Zufall aus. Die Nothwendigkeit aber, mit welcher in der Tragödie alles erfolgen muß, darf nicht empirischer Art seyn, d. h. auf einem bloßen Kausalzusammenhange beruhen; denn in einer Reihe von Begebenheiten, wo alles wie

Wirkung und Ursache zusammenhängt, fehlt es an einem obersten in sich festen Ringe, durch welchen die ganze Kettenreihe gehalten und getragen würde. Die empirische Nothwendigkeit ist nur eine verlarvte oder endlos fortgesetzte Zufälligkeit. Nicht mit äußerer, sondern mit innerer Nothwendigkeit muß sich daher alles in der Tragödie entwickeln. Das Ganze der tragischen Geschichte, Stoff und Form, Handlung und Verknüpfung muß wie in einem ewigen Weltplane prädestinirt vorliegen, in einer ewigen, absoluten Nothwendigkeit gegründet seyn, und mit solcher sich entfalten. Alles in der Tragödie muß nur aus einer ewigen, absoluten Nothwendigkeit begreiflich seyn. Und darin besteht eigentlich die Einheit der Handlung, die Einheit der Tragödie, daß alle Handlungen und Begebenheiten nur aus einem gemeinsamen Grunde der ewigen, absoluten Nothwendigkeit vollkommen begriffen werden können.

§. 388. Selbst die Handlungen des tragischen Subjektes, welche auf die Schläge des Schicksals erfolgen, können nicht als zufällig erscheinen; denn sie haben ihren Grund in der hohen Sittlichkeit der tragischen Person; die wahre Sittlichkeit aber schließet alle Zufälligkeit aus. Bey dem wahrhaft Sittlichen ist es keineswegs zweifelhaft, wie er handle, so oder anderst, sein Handeln ist nothwendig, und zwar nicht äußerlich, sondern innerlich nothwendig, er kann vermöge der innern Nothwendigkeit seines Charakters nicht anderst, als auf die bestimmte Weise

handeln. In der wahren Sittlichkeit ist mit der höchsten Freyheit zugleich die höchste Nothwendigkeit verbunden; daher kommt das unbedingte Vertrauen, welches wir auf einen wahrhaft sittlichen Menschen setzen, daher der heilige Eifer, mit welchem wir dem widersprechen, der von einem als wahrhaft sittlich Anerkannten eine böse Nachrede führet; wir setzen seiner Rede die Unmöglichkeit der That entgegen.

§. 389. Will demnach der Dichter, um das Handeln des tragisches Subjektes dem zuschauenden Pöbel recht faßlich und handgreiflich zu machen, das tragische Subjekt zu seinem Handeln durch äußere Beweggründe, oder durch eine Verkettung von empirischen Ursachen antreiben und bestimmen (motiviren) lassen, so wird er fürs erste die Zufälligkeit in die Tragödie einführen, und dann wird er sein Subjekt aller Seelengröße, aller wahren Sittlichkeit berauben; denn der wahrhaft Sittliche hat den Grund seines Handelns in sich, er handelt aus sich und durch sich selbst, nothwendig so und nicht anderst, kraft der Natur, der innern Nothwendigkeit seines moralischen Wesens. Ein Subjekt, welches erst durch äußere Beweggründe, wie durch Ruderwerke, zu seinem Handeln angetrieben werden muß, erscheinet entblößt aller inneren Selbstständigkeit und alles moralischen Charakters, als Spielball äußerer Verhältnisse und Umstände, und daher ohne alles tragische Interesse.

§. 390. Die griechische Tragödie ist ein im eigentlichen Sinne in sich geschlossenes Ganze, eine wahrhafte Totalität; denn sie stellet die tragische

Handlung nicht nur an sich dar, sondern begreifet zugleich auch die Reflexion der Menschheit über die Handlung in sich. Die Reflexion spricht sich durch den Chor aus. Die Bestimmung des griechischen Chors ist, das, was im Innern des Zuschauers vor sich gehen soll, zum Voraus für sich zu nehmen und auszudrücken. Der Chor ist Repräsentant des Reflexes, der Gemüthsbewegungen und der Bemerkungen, welche die Handlung in dem Zuschauer erwecket, oder erwecken soll.

§. 391. Aus dieser Bestimmung läßt sich die Verfassung des griechischen Chores sehr leicht begreifen.

Der Chor ist Repräsentant der Menschheit, der Zuschauer, deren Gemüthsbewegungen er zum voraus für sich nimmt und ausdrückt; der Chor kann daher nicht aus einer, sondern muß aus mehrern Personen bestehen. Die Zahl derselben erstreckte sich bisweilen auf fünfzig, bis Aeschylus auf Befehl der Obrigkeit die Anzahl der Personen auf fünfzehn herabsetzte.

Der Chor ist nicht in der Handlung als solcher begriffen; denn wenn er selbsthandelnde Person wäre, so könnte er seine Bestimmung nicht erfüllen, welche ist, Repräsentant des Reflexes zu seyn, welcher die Handlung begleitet. Der Chor ist nicht handelnde, sondern reflektirende Person, daher auch ohne Partheylichkeit.

Der Chor ist Repräsentant dessen, was im Innern der Zuschauer vor sich geht, vor sich gehen soll;

er ist daher immer mit den Gesinnungen der Zuschauer eins, mit ihnen einverstanden, und nimmt daher, wenn er sich in die Handlung einmischt, allemal die Parthey des Rechtes, räth zum Frieden, zur Besänftigung, giebt seine Theilnahme durch Rührung zu erkennen, mischt seine Klagen unter die Thränen der Leidenden, u. s. w.

Der Chor ist Repräsentant des Reflexes, welcher die Handlnng begleitet; der Chor ist demnach nicht physische, sondern symbolische Person; daher entdecken die handelnden Personen in Gegenwart des Chors ihre geheimsten Gedanken eben so, wie wenn sie ganz allein, ohne Zeugen, wären! Der Chor verräth sie so wenig als der Zuschauer, dessen Inneres der Chor repräsentiret.

§. 392. Hieraus können wir einsehen, wie frey die griechische Tragödie von all der Ungereimtheit ist, welche ihr H e i n r i c h H o m e in seinen Grundsätzen der Kritik aufbürdet. Durch den Chor, meynt H o m e, sind die griechischen Dichter zu jämmerlichen Unschicklichkeiten genöthiget worden, und sucht es durch Beyspiele aus griechischen Tragödieen zu beweisen.

Im H y p p o l i t des E u r i p i d e s, sagt er, wird P h a e d r a, die an Leib und Seele leidet, aus ihrem Pallaste auf den Ort der Handlung gebracht, und sagt in Gegenwart des Chors eine Menge unschicklicher Dinge, ja sie entdecket sogar, aller Anständigkeit und Wahrscheinlichkeit zuwider, der Wärterinn die geheime Ursache ihres Leidens.

In den Trachinierinnen des Sophokles wird der Dejanira, der Gemahlinn des Herkules, ein Geheimniß in Gegenwart des Chors offenbart.

In der Iphigenia in Tauris zwingt die nothwendige Gegenwart des Chors den Euripides zu der groben Ungereimtheit, eine geheime Verschwörung vor den Ohren dieses Chors verabreden zu lassen.

In der Medea des Euripides macht diese Prinzessinn keine Schwierigkeit, den Anschlag zur Vergiftung ihres Gemahls, seiner Geliebten und ihres Vaters, des Königs von Korinth, in Gegenwart des Chors zu fassen. Welche Ungereimtheit?

Doch diese Ungereimtheit verschwindet sogleich, wenn man bedenket, daß der Chor keine physische, sondern eine symbolische Person ist, Repräsentant des Reflexes, der Gemüthsbewegungen und Bemerkungen, mit welchen der Zuschauer die Handlung begleitet, die durch die Handlung aufgeregte Innerlichkeit des Zuschauers äusserlich darstellt. — Und so wenig der Zuschauer die Geheimnisse, welche die handelnden Personen vor ihm entdecken, verräth, eben so wenig auch der Chor, welcher blos das für sich nimmt und ausdrückt, was im Innern des Zuschauers vor sich gehen soll.

§. 393. In der griechischen Tragödie wird der Held durch die Verhängnisse des Schicksals, oder den Willen der Götter nothwendig zum Verbrecher; nichts aber ist tragischer, als daß der Unschuldige durch die

Fügung des Schicksals oder den Willen der Götter als lasterhaft erscheine, zum Verbrecher werde. Doch diese Fügung ist nach den Begriffen der christlichen Religion ganz unmöglich und durch sie absolut aufgehoben.

Nach der Lehre der christlichen Religion giebt es kein blindes Schicksal, welches mit eiserner Nothwendigkeit über den Menschen herrschet. An die Stelle desselben ist die göttliche Vorsehung getretten. Die göttliche Vorsehung kann zwar Böses über den Menschen verhängen, um ihn zum Guten zu erziehen. Dieses Böse aber ist nur physischer Art, kein moralisches Böse, keine Sünde. Zwar giebt es höhere Geister, welche auf den Menschen Einfluß haben und ihn zum Bösen reitzen, diese sind aber keine göttliche Wesen, sondern höllische Mächte und es kann ihnen Widerstand geleistet, sie können bezwungen werden: und sie können nur zur Sünde versuchen, nicht nöthigen. Es entstehet nun aber die Frage, wie ist bey diesen herrschenden Religionsbegriffen ein Stoff denkbar, der sich zu einem Trauerspiele eignete, zumal, da es unerläßliches Gesetz für das Trauerspiel überhaupt ist, daß das tragische Subjekt edle Sitten habe?

§. 394. Auch in dem neuern Trauerspiele wird das tragische Subjekt nothwendig eines Verbrechens schuldig: die Nothwendigkeit aber, durch welche dieses zum Verbrechen angetrieben wird, liegt nicht außer ihm, in den etwaigen Fügungen eines Schicksals, sondern in dem Innern des Subjektes selbst,

in der Unbezwingbarkeit seines Charakters. In der modernen Tragödie tritt der Charakter an die Stelle des Schicksals. Orest im Sophokles ist vom Verhängnisse zur Ermordung seiner Mutter bestimmt, Hamlet im Shakespeare findet den Antrieb dazu in der Liebe und Verehrung seines Vaters, so, wie die Hindernisse, welche die Ausführung der That verspäten, in der Unentschlossenheit seines empfindlichen Gemüthes.

§. 395. Das neuere Trauerspiel kann die Schuld des Verbrechens nicht ganz von dem Subjekte nehmen, darum es auch nicht jenen hohen Grad des tragischen Effektes hervorzubringen vermag, wie die griechische Tragödie. In der griechischen Tragödie wird das Subjekt durch den Willen und die Fügungen des Schicksals nothwendig zum Verbrecher, nichts aber ist tragischer, als ein solcher Fall! die Person erscheinet als absolut schuldlos. In der modernen Tragödie liegt der Grund des Verbrechens, dessen das Subjekt theilhaftig wird, in der Macht des Charakters, also in dem Innern des Subjektes selbst. Ueberdies ist die Beherrschung des Temperaments, die Mäßigung der sinnlichen Gefühle und Neigungen nicht nur durch die Vernunft möglich, sondern durch sie sogar geboten.

§. 396. Der Verbrecher stürzt vom Glücke ins Unglück; das Unglück, die Strafe des Verbrechens, aber wird in der neuern Tragödie von der Nemesis verhänget. Die Nemesis ist mit dem Schicksale nicht zu verwechseln. Das Schicksal ist gleichgültig gegen

den Schuldigen, wie gegen den Unschuldigen, zwischen beyden nicht unterscheidend; die Nemesis aber verfolget nur den Schuldigen. Die Nemesis, da sie erst auf die Handlung folget, läßt die Freyheit bestehen, das Schicksal, als das Bestimmende der Handlung, hebet die Freyheit auf. Das Schicksal liegt außer der Welt und über der Welt; die Nemesis liegt in der wirklichen Welt und waltet unverkennbar in der Geschichte.

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede poena claudo.

§. 397. Hieraus erkennen wir, wie die Tragödie zur Reinigung unserer Leidenschaften, zur Läuterung unserer Sitten wirken könne, ohne sich aber dieselbe zu ihrem unmittelbaren Zwecke vorzustecken. Wir sehen nämlich nicht selten in dem Handeln des tragischen Subjektes und in seiner Leidenschaft, das Bild unsers eigenen Thuns, unserer eigenen Seele und durch das Unglück desselben werden wir dann aus unserm Schlummer aufgeschreckt und zu dem Entschlusse gebracht, gegen die Unordnungen der Leidenschaft auf der Hut zu seyn, durch Besonnenheit die Affekte zu zügeln und unsere Handlungen jedesmahl mit der Vernunft in Harmonie zu setzen.

§. 398. Aus einer solchen Verknüpfung von Erscheinungen, nach welcher die Strafe dem Verbrecher auf dem Fuße nachfolgt, wird eine höhere Weltregierung, eine moralische Weltordnung unmittelbar und von selbst offenbar. Wie in dem antiken, so kündigt sich uns also auch in dem modernen Trauerspiele eine

ewige Ordnung der Dinge an. Dort vernehmen wir das Schicksal, als den gewaltigen Machthaber der Geschichte und hier dränget sich uns die Idee einer moralischen Weltordnung unwillkührlich und von selbst auf. Doch es ist der Fall nicht selten, daß in dem neuern Trauerspiele mit der moralischen Weltordnung ein Mißverhältniß entsteht. Diesen Widerspruch sucht dann der Dichter dadurch zu lösen, daß er, wie z. B. Schiller in den Räubern, auf eine künftige Vergeltung hinweiset. Schiller läßt uns dieses aus dem Munde des auf den Weg des Rechts und der Tugend zurückgekehrten Räubers selbst erwarten.

Räuber Moor allein:

Und auch ich bin ein guter Bürger — Erfüll' ich nicht das entsetzlichste Gesetz? Ehr' ich es nicht? Räch' ich es nicht? — Ich erinnere mich, einen armen Offizier gesprochen zu haben, als ich herüber kam, der im Taglohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat. — Man hat 100 Dukaten geboten, wer den großen Räuber lebendig liefert — dem Mann kann geholfen werden.

§. 399. Wo das Schicksal in seiner hehren und strengen Gestalt hervortritt und waltet, können nur tragische Szenen vorkommen, kann nur das Tragische herrschen, was der Fall in der griechischen Tragödie ist. Wo aber das Schicksal zurücktritt, kann mit dem Tragischen sich auch das Komische mischen, welches in dem modernen Trauerspiele Statt findet. So stoßen wie im Shakespeare, und zwar selbst in seinen vollendetesten Werken, mitten unter den rüh-

zendsten und kräftigsten Auftritten nicht selten auf gemeine und sogar lächerliche Szenen.

§. 400. Der Chor ist ein wesentlicher Theil in dem griechischen Trauerspiele, und seine Bestimmung, die Gefühle und Bemerkungen, welche in dem Innern des Zuschauers erregt werden sollen, zum voraus für sich zu nehmen und auszudrücken, der Theilnahme des Publikums die der Absicht des Dichters entsprechende Richtung zu geben. Der Chor mangelt dem neuern Trauerspiele und das Gemüth des Zuschauers ist sich selbst überlassen. Durch die Aufhebung des Chors ist die moderne Tragödie zur Vorstellung von Handlungen geschickt, die sich durch einen weiten Umfang der Zeit sowohl, als des Ortes erstrecken, ein Vortheil, welcher durch andere Nachtheile wieder aufgewogen wird. Die Neuern müssen handelnde Personen einschalten, welche Nebendienste verrichten, sie müssen, zum Beyspiele, der Hauptperson einen Vertrauten, einen Rathgeber ꝛc. beygeben. Sollen aber diese nicht als blos belebte Figuren erscheinen, so müssen sie eine Bedeutung für sich, ein Gewicht haben, was der Hauptperson nachtheilig werden kann, indem nämlich dadurch das Interesse von der Hauptperson auf die Nebenpersonen gelenket werden kann, oder wenigstens zwischen ihnen getheilet wird. Der griechische Dichter wußte das Interesse ungetheilt der Hauptperson zu erhalten, indem er alles zur Handlung Nothwendige, aber nicht in ihr Begriffene, auf den Chor übertrug, der eine symbolische Person war.

§. 401. Die Sprache in dem griechischen Trauerspiele ist rhythmisch, in dem modernen, wenn es zu der Gattung der sogenannten bürgerlichen Trauerspiele gehöret, ist sie prosaisch. Das Versmaaß in dem griechischen Trauerspiele schwebet gleichsam zwischen dem epischen und lyrischen in der Mitte: die Versart ist die jambische, aber der Jambus zählet fünf oder sechs Füße, ist also gleich dem Hexameter groß gegliedert, der Jambus ist mit dem Anapästus untermischt. Shakespeare bedienet sich verschiedener Versarten nach der Verschiedenheit der Situation und des Charakters; auch vermischt er die Prosa mit dem Verse und gebraucht letzten nur da, wo die Wichtigkeit und Würde des Subjektes ihn erfordert.

§. 402. In der Tragödie hat Griechenland drey große Muster aufzuweisen, den Aeschylus, Sophokles und Euripides.

Die Tragödieen des Aeschylus, welche der Unbild der Zeit entrissen wurden, sind voll des Genius tragischer Kunst. Und das Große wirket er mit Wenigem. Bisweilen hat er außer dem Chore nur drey redende Personen eingeführt. Der Charakter seiner Helden ist hohe Sittlichkeit, in dieser ist das Wesen aller seiner Tragödieen gegründet; aber die Sittlichkeit ist noch in harten Hüllen verschlossen, so zu sagen, eine rohe Hoheit, sie erscheint in seinem Prometheus als edler Trotz. Allen seinen Werken liegt Eine Idee zu Grunde, die Idee, daß ein Verbrecher ohne Schuld blos durch den Willen der Götter leide. Der Styl, welcher in seinen Werken herrscht, ist der

Styl der Strenge; engbrüstige Kunstrichter wollten in ihnen noch Spuren des Rohen sehen.

Die Strenge des Styls, worin die Tragödieen des Aeschylus abgefaßt sind, hat Sophokles überwunden, Styl der Kunst und Schönheit. Kunst und Schönheit ist über alle seine Werke ausgegossen und über alle Theile gleichmäßig vertheilt. Ihm gebühret der Vorzug unter den drey Tragikern Griechenlands. Neuere Kunstrichter haben den Sophokles den Polyklet in der Tragödie genannt; denn jede seiner Tragödieen stehet als Ideal von Tragödie, als Regel da, so wie vom Polyklet erzählet wird, er habe eine Statue verfertigt von so großer Schönheit, daß sie als Muster aufgestellt und deshalb die Regel genannt worden wäre. Das Wesen aller Tragödieen des Sophokles ist in hoher Sittlichkeit gegründet. Die Nothwendigkeit erscheint im Kampfe mit der Freyheit, die Freyheit unterliegt, erhebet sich aber auf der andern Seite wieder über die Nothwendigkeit. Das tragische Subjekt wird durch die Fügungen des Schicksals, den Willen der Götter, selbst dagegen ankämpfend, zum Verbrecher, übernimmt und büßet aber dann freywillig die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens; dieses ist nur bey hoher Sittlichkeit des Subjektes denkbar. Doch ist die Sittlichkeit des Subjektes im Sophokles nicht mehr jene sittliche Härte, jene schönheitslose Hoheit, die wir im Aeschylus antreffen, sondern sittliche Güte ist mit Schönheit zusammengeschmolzen.

Unter diesen beyden steht Euripides, welcher wegen dem Reichthume an philosophischen Gedanken und Maximen, die er in seinen Tragödieen einstreuete, der Philosoph des Theaters genannt wurde.

Seine Tragödieen sind nicht, wie jene des Aeschylus und Sophokles, in hoher Sittlichkeit gegründet. Die Helden seiner Trauerspiele handeln nicht aus innerer Nothwendigkeit, sondern es bedarf der Motive, durch welche sie zu ihrem Handeln angetrieben werden.

Die Trauerspiele des Aeschylus und Sophokles sind so angelegt, daß sie die Leidenschaften eher mäßigen, als erregen. Euripides aber stürmet mit Gewalt auf die Leidenschaften ein; dieses veranlaßte daher auch den Plato, die Poeten nicht nur als unnütze, sondern als verderbliche Glieder aus seinem Vernunft-Staate zu verbannen, und hier ist vorzüglich Euripides gemeint. Da es ihm um Rührung zu thun war, konnte ihm die vorhandene Geschichte nicht hinreichen, diese mußte oft verunstaltet werden; dadurch wurde er genöthigt, der Verständlichkeit halber, den Prolog einzuführen.

An der Seite der griechischen Tragiker spielen die römischen eine kleine Rolle. In keiner Dichtungsart sind diese weiter hinter den Griechen zurück geblieben, als in der tragischen. In den zehn lateinischen Trauerspielen, welche unter Seneka's Namen herumgehen, scheint der Dichter es blos darauf angelegt zu haben, den Reichthum seines Ausdrucks zu zeigen. Es fehlet die hohe Sittlichkeit der Charaktere, Her-

kules ist ein Prahler, und Atreus auf die ungeheuerste Art gottlos, dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Es ist keine Entschiedenheit des Charakters, keine Entschlossenheit; nachdem dem Oedipus drey bis vier Mittel, seiner Noth ein Ende zu machen, angeboten worden sind, fordert er wieder auf's neue mit einem sehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat. Die Sprache der Personen widerspricht nicht selten ihrer Empfindung; in dem heftigsten Affekte äußern sie einen spielenden Witz ꝛc.

Die Italiener können gleichfalls keinen großen Tragödieendichter aufweisen. Trissino war der erste, der ein regelmäßiges Trauerspiel herausgab, seine Sophonisbe; aber es erhebt sich nicht einmal bis zur Mittelmäßigkeit. Dennoch stehen unter ihm Dolce, Maffei, Manfredi, ꝛc.

Auch die Spanier scheinen in dem Trauerspiele nichts vorzüglich Großes zu leisten. Der Vater der spanischen Tragödie war Lopede Vega, und berühmt unter den spanischen Tragikern ist Chalderon. Er wählte den Stoff zu seinen Tragödieen aus den religiösen Mythen, aus Legenden, Heiligen-Geschichten. Er führte ein äußeres Schicksal ein.

An der Spitze der brittischen Tragödieendichter, ja der Tragödieendichter aller neuern Nationen, steht Shakespeare, dieser ausserordentliche Mann. Frey von den Regeln der Schule nahm er in seinen Werken den kühnen Flug des ungefesselten Genie's, den Bo-

den

den der Gemeinheit verlassend. Ungebundenheit, Schwünge gen Himmel und schreckliche Fälle charakterisiren ihn. Seine Werke sind eine Mischung von Hohem und Niedrigem, von Tragischem und Komischem; Nichtkenner sahen sie daher als Zwittergestalten von Tragödieen und Possenspielen an; aber in dieser Mischung spricht sich eben eine der Eigenthümlichkeiten des modernen Drama's aus, welches zu dem Epos zurückestrebt, in welchem Tragisches und Komisches noch ungetrennt sind. In seinen Werken eröffnet sich eine unermeßliche Welt von Charakteren, Handlungen und Begebenheiten. Die griechischen Dichter suchten in der Einheit der Personen, in der sich selbst bestimmenden und gleichsam sich selbst tragenden hohen Sittlichkeit ihrer Helden ein Sinnbild des Universums aufzustellen. Shakespeare suchte es in der Vielheit herzustellen. Es ist eine unerschöpfliche Tiefe, aber bey der höchsten Klarheit des Ganzen. Alle Elemente der menschlichen Natur, von dem Höchsten bis zum Niedrigsten, liegen vor seiner Seele entfaltet, er kennet jede Leidenschaft, jede, auch die dunkelste, Gemüthsbewegung. Die verwickeltsten Leidenschaften läßt er vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrausen. Keine Falte ist im menschlichen Herzen, in welche er nicht hineingeblickt. Und es ist schwer zu bestimmen, worin er vortrefflicher war, ob in der Kunst, jede Leidenschaft nach dem Eigenthümlichen des Charakters zu bilden, die Gesinnungen zu treffen, die aus den verschiedenen Tönen der Leidenschaft entsprin-

gen, oder in der Kunst, jede Gesinnung in den ihr eigenen Ausdruck zu kleiden. Es ist die höchste Harmonie der Gesinnung und des Ausdruckes, der Leidenschaft und der Sprache. Als Meister in der Kunst des Dialogs entwickelt er die einzelnen Reden natürlich und ungezwungen auseinander; die nachfolgende geht aus der vorhergehenden immer mit Nothwendigkeit hervor, und ist befruchtet mit dem Samen der künftigen, alle greifen als eben so viele Glieder einer Kette streng ineinander. Und in strenger Nothwendigkeit und Geschlossenheit folgen die einzelnen Szenen aufeinander, so daß jede seiner Tragödieen eine wahrhafte Totalität vorstellt, in welcher durchaus nichts zu viel und nichts zu wenig ist. Sein Styl ist höchst charakteristisch, individuell und verschieden nach den Gegenständen.

Die zweyte Stelle nach Shakespeare wird Massinger eingeräumt, der mit Beaumont und Fletcher einige Stücke gemeinschäftlich ausarbeitete; als das beßte tragische Stück der beyden letztern wird „die Braut" angerühmt. Johnson beweiset eine genaue Bekanntschaft mit den griechischen und römischen Dramatikern. „Dryden hat sich in mehr Arten von Gedichten nicht ohne Glück gezeigt. Lillo ist der Erfinder der unglücklichen bürgerlichen Tragödie. Ottway brachte der Muse sein Leben zum Opfer ꝛc."

Der älteste Tragödieendichter der Franzosen, welcher eine Erwähnung verdienet, ist Corneille: doch folgte er zu sklavisch den Regeln des Aristoteles. In seinen Helden findet gewöhnlich keine Entschiedenheit

des Charakters Statt, es sind zweydeutige Menschen, die bald so, bald anderst handeln, und sich nie gleich bleiben. Seine Tragödieen sind größtentheils, wo nicht ganz, von der beschreibenden Art. Die Personen, welche er redend einführt, beschreiben, mehr als Zuschauer, ihren leidenschäftlichen Zustand in einem prächtigen Style, anstatt die Leidenschaften unmittelbar und an sich selbst, so wie sie von der Seele gefühlt werden, auszudrücken. Dieses, und die Hingebung unter das Konventionelle, scheinen die Erbübel der französischen Tragiker zu seyn. Die französische Tragödie ist Nachahmung der griechischen; mit dieser theilet sie, Würde, Einfachheit und Beschränkung der Komposition; aber da diese bey den Griechen durch den Chor nothwendig gemacht waren, so erscheinen sie bey den Franzosen, da ihnen der Chor fehlet, mehr als das Werk einer studierten Konvenienz. Der Ton, welcher in ihr herrscht, ist der Hofton, daher sie ein Kunstlehrer Hoftragödie nennet. Die Personen, welche auftretten, sind Griechen, Römer, Muselmänner rc. und das Imposante ihrer Handlungen besteht gewöhnlich in leeren Liebeshändeln rc. Racine's Muster war Euripides. Mit diesen beyden theilet sich Voltaire in die Lorbere.

Als Vater der deutschen Tragödie muß Andreas Gryph genennt werden. Gryph's beßtes Trauerspiel ist Leo Arminius oder Fürstenmord in fünf Aufzügen und gereimten Alexandrinern. Ihm folgen der zu früh, im 18 Lebensjahre, verstorbene Brawe und Gerstenberg: sein Ugolino ist eines

beßten deutschen Trauerspiele, der Stoff ist aus Dante, Klopstock, Tod Adams, Salomo und David mehr berühmt durch Sprache und Versifikation; Lessing, seine Emilie Galotti hat den Beyfall verdient, den ihr Deutschland gegeben, in Miß Sara Sampson ist die Nachahmung zu sichtbar: Göthe, sein Clavigo ist eine ganz vorzügliche Tragödie: Schiller, Wallenstein, Braut von Messina, in diesem hat Schiller den griechischen Chor einzuführen versucht, es tretten zween Chöre auf, die für die streitenden Partheyen sich im Streite befinden: doch der Charakter des griechischen Chores ist Partheylosigkeit. u. s. w.

BB.

Komödie.

§. 403. Die Komödie, das Lustspiel, stehet der Tragödie, dem Trauerspiele, gegenüber. Man bestimmet nicht selten die Begriffe von beyden nach dem Ausgange der Handlung. In der Tragödie soll die Handlung einen unglücklichen, in der Komödie einen glücklichen Ausgang nehmen.

Doch in der griechischen Komödie erscheint ein prätendirter Held, und der prätendirte Held wird zu Schanden gemacht; dieser Ausgang ist aber für den Helden nicht glücklich zu nennen.

§. 404. Es entsteht aber auf der andern Seite die Frage: Was den prätendirten Helden zu Schanden macht, ist Schicksal, wie kann eine Handlung,

in welcher das Schicksal hervortritt, Gegenstand eines Lustspieles seyn? Das Schicksal leget in der Komödie seine furchtbare Gestalt ab, es erscheinet mehr als Ironie von sich selbst, als Schein von Nothwendigkeit, als Zufall. Das Band, welches die Begebenheiten in einem gesetzlich nothwendigen Zusammenhange hält, ist in der komischen Geschichte gelöset, es scheint kein anderes Gesetz zu herrschen, als Gesetzlosigkeit, Zufall. Die abentheurlichsten Dinge folgen aufeinander, und geben zu den seltsamsten Verwickelungen Anlaß, welche sich auf unerwartete und zufällige Weise wieder in Nichts auflösen, um andern seltsamen und durcheinander laufenden Zufällen Platz zn machen.

§. 405. In der Komödie erscheinet also die Nothwendigkeit nicht in ihrer hehren, strengen Gestalt, sondern nur als Schein von Nothwendigkeit, als Zufall. Daß aber die Freyheit dem Zufalle unterliege und durch ihn zu Schanden gemacht werde, ist ein niederschlagender Gedanke: wie kann ein solches Verhältniß sich zu einer Komödie eignen?

Wie die Nothwendigkeit in der Komödie nur als Schein von Nothwendigkeit hervortritt, so auch die Freyheit nur als Schein von Freyheit. Es ist nicht jene besonnene Freyheit, welche mit der absoluten Nothwendigkeit eins ist, nicht jener Wille, welcher durchgängig bestimmt und in sich und durch sich gebunden ist, welcher nur nach Gründen, nach ewigen Begriffen handelt und auf Verwirklichung fest bestimmter Pläne gehet, sondern es ist nur Schein von Freyheit, was in der Komödie erscheinet, jene nichtige und in sich

unbestimmte Freyheit nämlich, welche wir Willkührlichkeit nennen, und die sich in zwecklosen Handlungen offenbaret. Der Held in der Komödie handelt nach Laune und Willkühr, ohne vernünftige Zwecke, ohne Gründe, und erscheinet als Thor, als Narr und in dem Grade lächerlich, als er anmassungsvoll die nichtige Freyheit gegen die äußere Welt behaupten will.

§. 406. In der Komödie findet demnach, wie in der Tragödie, ein Spiel, ein Widerstreit von Freyheit und Nothwendigkeit Statt. In der Tragödie erscheinet aber die Nothwendigkeit in ihrer strengen Gestalt, als wahre Nothwendigkeit, und die Freyheit als wahre Freyheit; beyde aber erscheinen mehr als Ironie von sich in der Komödie. Das, was in der Komödie als Schicksal auftritt, ist Traum der Nothwendigkeit, Traum des Schicksales, und was als Freyheit erscheint, nur Schein der Freyheit. Die Komödie ist daher, ihrer Selbstständigkeit als Kunstform unbeschadet, eigentlich als Parodie der Tragödie anzusehen, welche das Wesen der Tragödie auf ironische Weise darstellt. Nicht ohne Grund nennen daher einige die Komödie eine lächerliche Tragödie.

§. 407. Was Kant allem Lächerlichen zu Grunde legt, Auflösung einer gefaßten Erwartung in Nichts, sehen wir in der Komödie in ununterbrochener Aufeinanderfolge sich verwirklichen. Unsere Erwartung, in der Willensfreyheit des Subjektes die durchgängig besonnene, bestimmte und in sich gebundene Freyheit zu finden, die nur nach Gründen und vernünftigen Zwecken handelt, und in der Nothwendigkeit jene

strenge Nothwendigkeit, die alles nach unabänderlichen Gesetzen anordnet, diese unsere Erwartung sehen wir plötzlich und ununterbrochen in Nichts sich auflösen. Wir nehmen dort nur Laune und Willkühr, und hier nur nackenden Zufall wahr.

§. 408. Wesen und Form, Inneres und Aeußeres, müssen in einem jeden Kunstwerke im Einklange stehen; daher muß sich auch in der Form der Komödie die höchste Gesetzlosigkeit und Willkührlichkeit offenbaren. Das erste Gesetz aller dramatischen Darstellung ist, daß die Person des Dichters durchaus unsichtbar sey; in der Komödie muß daher der Dichter selbst hervortretten und durch diese und andere fremde Einmischungen jeden Eindruck seiner Dichtung scheinbar wieder aufheben. — Der Mensch kann nur von Menschen repräsentirt werden; der Chor, der Repräsentant der Zuschauer, muß darum in der Komödie aus vernunftlosen Wesen bestehen, wie bey Aristophanes, wo er bald aus Fröschen, bald aus Wespen, bald aus Wolken besteht. — Auch die Sprache des Dichters muß höchst willkührlich und phantastisch seyn. Der Dichter spricht in dem erhabenen Tone des Tragikers und des Odendichters, und sinket wieder zu den niedrigen Redensarten des gemeinen Pöbels herab, er bedienet sich der Provinzialismen und der gemeinsten Dialekte und schaffet mit der höchsten Willkührlichkeit neue Wörter, neue Formen, 2c.

§. 409. Damit durch die Unbekanntschaft mit dem Stoffe das Komische der Darstellung nichts für den Zuschauer verliere, muß dazu ein dem Zuschauer be-

kannter Stoff, eine wirkliche, ihm bekannte Geschichte gewählet werden. Da in diesem Falle der Dichter seinen Stoff nicht zu erfinden braucht, sondern dieser ihm durch die wirkliche Welt gegeben ist, so kann er zugleich auch seine ganze Muse auf die komische Darstellung desselben verwenden; denn der Komödieendichter ist durchaus nicht an das Historische seines Stoffes gebunden, in der Komödie kömmt alles blos auf die komische Kraft an, womit der Dichter seinen Stoff darstellt. Es gilt hier dem Witze nnd der Ironie, welchen die Komödie einen freyen Spielraum eröffnet.

§. 410. Die griechischen Komödieendichter Eupolis, Kratinus und Aristophanes wählten den Stoff zu ihren Gedichten aus dem öffentlichen Leben, sie brachten Szenen des öffentlichen Lebens, öffentliche Begebenheiten auf die Bühne. Und damit in Hinsicht des Innhalts des Gedichtes es durchaus nichts Unbekanntes für den Zuschauer gebe, waren die handelnden Personen wirkliche Personen, die einen öffentlichen Charakter hatten, diese wurden nach ihrem Namen genennt und vermittelst der Masken wurde sogar ihre Gestalt, so viel möglich, nachgeahmt. So brachte z. B. Aristophanes den Kleon als einen Verschwender der Staatsgüter und als einen Dieb auf das Theater. Wer irgend eine Thorheit begangen, wer übel gehandelt, die Geschäfte der Republik nicht gut geführt hat, wurde auf die Bühne gebracht. Horaz beschreibt diesen Charakter der Komödie also:

Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque poetae
Atque alii, quorum Comoedia prisca virorum est,
Siquis erat dignus describi, quod malus, aut fur,
Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.

§. 411. Wo es dem Komödieendichter erlaubt ist, öffentliche Begebenheiten und wirkliche Persönen auf die Bühne zu bringen und lächerlich zu machen, muß die höchste Freyheit im Staate herrschen; die griechische Komödie ist daher Denkmal der höchsten Freyheit im Staate. Und dieses kann auch in der Geschichte nachgewiesen werden. Als nämlich die Regierung in Athen aristokratisch geworden war, wurde den Komödieendichtern durch ein Gesetz untersagt, die Namen wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen. Man stellte also wahre Begebenheiten unter verdeckten oder fremden Namen vor, schilderte sie aber so, daß sie niemand verkennen konnte. Dieses der Genius der mittlern Komödie. Als endlich die demagogische Verfassung, zur Zeit Alexanders, vollends starb, wurde noch durch ein Gesetz untersagt, auch nur den Innhalt von öffentlichen Begebenheiten herzunehmen, und unter was immer für einer Hülle auf die Bühne zu bringen. Dieses gab zu der neuern Komödie der Griechen Anlaß. Man nahm keine wirkliche Begebenheit

mehr zum Grunde der Handlung, Personen und Sachen waren erdichtet.

§. 412. Das moderne Lustspiel hat sich ganz auf das Privatleben, auf das häusliche und gesellige Leben zurückgezogen; es bringet blos Familien-Szenen, oder auch Szenen aus dem geselligen Leben auf die Bühne.

Das Privatleben nämlich bietet uns nicht blos eine ernsthafte, sondern nicht selten auch eine scherzhafte Seite dar, durch deren Betrachtung wir in eine heitere und fröhliche Stimmung versetzt werden. Es fehlet in demselben nicht an gewissen Situationen und Szenen, welche an sich schon sehr komisch lassen, wie wenn z. B. die Frau im Hause die Rolle des Mannes spielt und der Mann die Rolle des Weibes ꝛc., was auch die Veranlassung zu dem neuern Lustspiele gegeben hat.

§. 413. Man pfleget die Lustspiele einzutheilen in Charakterstücke und in Intriquenstücke. In jenen soll es hauptsächlich auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters angelegt seyn, zu dessen Entwickelung und Darstellung der ganze Verlauf der Handlung abzwecken soll; in diesen soll Verwickelung und Häufung der Hindernisse und unerwarteter Zufälle Hauptzweck seyn. Doch in einem guten Lustspiele müssen beyde miteinander verschmolzen seyn. Um nämlich den Charakter des komischen Helden vollkommen zu entwickeln, und in einem vollständigen Bilde darzustellen, muß er in Situationen versetzet werden,

welche im völligen Konflikte mit seinem Charakter stehen, so muß z. B. ein Feiger in die Verlegenheit kommen, tapfer, und ein Geiziger in die Lage, verschwenderisch seyn zu müssen; er muß von — vorübergehenden — Leidenschaften überraschet werden, die mit seinem Charakter auffallend kontrastiren, der Misanthrop muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die Intrique ist darum von dem wahren Charakterstücke unzertrennlich.

§. 414. In der Mitte zwischen Tragödie und Komödie schwebet das rührende Schauspiel oder die weinerliche Komödie. In ihr ist es auf Situationen angelegt, die selbst durch unglücklichen Anschein rühren, am Ende aber einen glücklichen Ausgang gewinnen. Ein solches Spiel mag allerdings den Beyfall eines an Sentimentalität kränkelnden Gemüthes haben, aber Anspruch auf den Namen eines Drama's hat es nicht. Es ist weder tragisch noch komisch, daher ohne alles dramatische Leben. Mit dem Drama hat es nur das Aeußere der Form gemein.

§. 415. An der Spitze der uns bekannten griechischen Komödieendichter steht Aristophanes, ein Riese unter den komischen Dichtern. Unerschöpflich ist die Quelle seines alldurchdringenden Witzes, und kräftig seine Sprache, von der Plato soll gesagt haben, daß Grazien sich also ausdrücken würden. Der Geist, in welchem die Komödieen des Aristophanes gegründet sind, ist der Geist hoher Sittlichkeit. Seine Lustspiele sind ein strafendes Feuer für die Lasterhaften und

Thoren seiner Zeit, er schüttet seine Sarkasmen, wie Schwefelregen, über sie aus. Daß aber dieser Geist sich also aussprach, davon lag der Grund in der sittlichen Verdorbenheit seines Zeitalters. Nichts ist daher ungerechter, als die Lustspiele des Aristophanes Farcen, Possenspiele zu nennen. Ja man nannte sie sogar Schmähspiele, Pasquille, indem er wirkliche Personen auf das Theater brachte und sie lächerlich machte. Es ist wahr, daß er Demagogen z. B. den Kleon als einen Verschwender der Staatsgüter und als einen Dieb, und daß er sogar den würdigen Sokrates auf das Theater brachte. Aber jeder Bürger in einem Freystaate hatte das Recht, über öffentliche Angelegenheiten seine Meynung zu sagen. Und was den Sokrates belangt, so entlehnte er von diesem nur den Namen und öffentlichen Charakter; es war nicht der wirkliche Sokrates, den er auf die Bühne brachte, wie es sich aus dem ganzen Drama „die Wolken" ergiebt. Alle Handlungen, die er ihm aufbürdet, sind erdichtet.

In der neuen Komödie hat unter den Griechen Menander sich den größten Ruhm erworben. Auch seinen Komödieen liegt der Geist der Sittlichkeit zu Grunde: er machte in ihnen die Thorheiten der Menschen lächerlich; aber Personen und Sachen sind erdichtet.

Unter den Römern stehen Plautus und Terenz fast allein da, und noch nahmen diese ihre Komödieen aus den griechischen Dichtern der neuern Komödie. Plautus beweiset sehr viel Witz und Laune,

dem Terenz fehlt es an dem komischen Salze des Plautus.

Italien weiset eine große Reihe Komödieendichter auf. Die erste Verbesserung erhielt das italienische Lustspiel durch Bibiena, eine größere Vollkommenheit durch Ariost, Aretino Grazzini, Cecchi, della Porta ꝛc. Die vorzüglichsten der neueren Komiker sind Fagivoli, Goldoni, Gozzi, Capacelli, Willi, de Gamerra ꝛc.

Der Reichthum des komischen Theaters in Spanien übersteiget den aller Theater Europens. Der Vater der spanischen Komödie ist Lopez de Rueda. Die fruchtbarsten und merkwürdigsten Komödieendichter Spaniens aber sind Lopez de Vega Carpio, und D. Pedro Calderon.

Unter den brittischen Komikern raget Shakespeare wieder über alle hervor. Seine Lustspiele fließen von Witz und Laune über. Seine lustigen Weiber zu Windsor werden zu den Besten gezählt. Nach ihm kommen Beaumont, Fletcher, Herzog von Buckingham, Congreve hat Laune und Originalität, Vanbrugh, ähnliche Tugenden, Steele, Lillo, Cibber, Goldsmith, Fraghar, Fielding, Colmann, Foote ꝛc. haben einzelne gute Komödieen geschrieben.

Frankreich zählt unter allen Nationen die meisten Lustspieldichter. Die Krone aber gebührt Moliere, dem Plautus der Franzosen. Seine Sprache ist ächt komisch, sein Witz durchdringend. Er geißelt

Laster und Thorheiten aller Stände ohne Ausnahme. Nur blicket in seinen Verwickelungen oft zu sehr die Kunst hindurch. — Ihm schließen sich an Regnard, Salz und Satyre, Destouches, ein beliebter Komiker, Saintfoix, Diderot, gab den Ton an zu den rührenden Schauspielen, Voltaire, Dorat, Voisenon, Bret, Saurin, Palissot de Montenoy, Boisy, Sedaine, Bastide, Colle', Barthe, Beaumarchais, Picard, ꝛc.

Dänemark kann sich eines Lustspieldichters von wahrhaft komischem Genie rühmen, seines Holbergs.

Die Entstehung des deutschen Schauspieles fällt in das zehnte Jahrhundert. Lyroswitha, eine Aebtissinn aus dem braunschweigischen Stifte Gandersheim, um das Jahr 980, schrieb geistliche Schauspiele, in welchen sie den Terenz nachzuahmen versuchte.

In das 11te, 12te und 13te Jahrhundert fallen die alten deutschen Mimen und Jokulatoren, die von einem Hofe zum andern zogen, um bey Feyerlichkeiten, Hochzeiten und Gelagen durch Tanz, Gesang und mimische Späße zu belustigen. Aller Wahrscheinlichkeit nach gaben diese Veranlassung zu den mehr geordneten dramatischen Vorstellungen, den Fastnachtspielen, welche im fünfzehnten Jahrhundert entstanden. Die ältesten Fastnachtspiele, die aus dieser Periode zu uns kamen, sind von Hans Schnepper, genannt Rosenplät, einem Nürnbergischen Meistersänger, welcher der Tespis der deutschen Bühne genannt wird. Nach ihm kamen Theodorich Schernbrek, Reuchlin, Albert von Eyl, als

Moralphilosoph bekannt, Hans Sachs, ein Schuhmacher von Nürnberg, der sich fast in allen Dichtungsarten versucht hat, seine Fastnachtspiele haben den Vorzug vor seinen übrigen Komödieen, er zeigt darin viel Witz und Menschenkenntniß, Jakob Ayrer, Notarius und Gerichtsprokurator zu Nürnberg, vorzüglich Andreas Gryph, welcher zu den originellsten Dichtern seiner Zeit gehört.

Die vorzüglichsten Lustspieldichter der spätern Zeit sind: Krüger, dem Lustspiele zu früh entrissen, Lessing, zeigt Witz, Weltkenntniß, und hat einen vortrefflichen Dialog, Göthe, Meister in der komischen Sprache, Kotzebue, manchmal trivial, Iffland, Wezel, Soden, Jünger, Beil, Kretschmann, Kleist, ꝛc. Leider! ist in der spätern Zeit aus unsern Lustspielen das ächt Komische gewichen, und an die Stelle desselben das Weinerliche, das Rührende getreten.

§. 416. An die alte Komödie schließet sich die Satyre, und an die neue die Idylle an.

Die Satyre nähert sich dem Drama dadurch, daß sie Handlungen darstellt; die Handlungen aber, welche die Satyre aus dem Menschenleben aushebt, sind die Thorheiten und Laster der Menschen, welche sie von ihrer lächerlichen oder verderblichen Seite darstellt.

§. 417. Wenn man auf die Form oder den Ton in der Satyre Rücksicht nimmt, so unterscheidet man zwo Gattungen derselben, die komische und die ern=

ste. Jene verspottet die Thorheiten und Narrheiten der Menschen auf eine scherzhafte Weise, mit heiterer Laune, diese züchtiget das Laster im feyerlichen Tone des Unwillens, mit positiver Leidenschaft. Beide Gattungen erfordern nicht nur viel Kunstgenie, sondern auch sittlich große Charaktere.

§. 418. Das Laster hat etwas Zurückstoßendes, Abscheu Erregendes und sollte eigentlich aus der Sphäre der Poesie, deren Boden heilig ist, ausgeschlossen seyn; darum wählte auch das griechische Zartgefühl die Satyren, die Faunen, als Repräsentanten für die — komische — Satyre, wodurch zween Zwecke zugleich erreicht wurden; es wurde nämlich dadurch dem Abscheue, welchen menschliche Bosheit und Niederträchtigkeit nothwendig erreget, vorgebeugt, und der zu züchtigende Mensch wurde am tiefsten herabgesetzt, indem er seiner Menschenwürde beraubt und als Faun aufgeführt wurde.

§. 419. Der Spott in der Satyre ist mehr gehalten und ernsthaft, als in der Komödie, denn er ist mit einem bestimmten und zwar ernsthaften Zwecke verbunden. Der Satyriker nämlich ergießet die Lauge seines Spottes über die Thorheit und Laster der Menschen in der Absicht, um sie zu bessern, und Sittlichkeit und Lebensweisheit zu begründen, und zu befördern.

§. 420. Wie vermag sich aber die Satyre in der Reihe der schönen Künste zu behaupten, da sie auf die Realisirung eines äußern Zweckes gerichtet ist?

Die

Die Satyre erhebet sich zur schönen Kunst dadurch, daß sie sich von dem vorgesteckten Zwecke ganz unabhängig zu machen weis, den wirklichen Zweck in einen scheinbaren verwandelt. Der Spott in der Satyre erscheint blos um seiner selbst willen ergossen; es hat das Ansehen, als habe der Dichter durch den Erguß seines Spottes blos einer satyrischen Laune, die ihn eben drängte, Luft machen wollen.

§. 421. Die Satyre ist entweder universell, oder lokal, oder personell. Sie ist universell, wenn sie sich auf das ganze Menschengeschlecht ausdehnt: von dieser Art sind Gullivers Reisen von Swift. Solche Werke haben ein bleibendes Interesse, indem hier die Satyre nur auf solche Thorheiten und Laster der Menschen gerichtet seyn kann, die ihren Grund in den ursprünglichen Neigungen der Menschen selbst haben, und daher zu aller Zeit, nur unter verschiedenen Gestalten, herrschen. Die lokale Satyre beschränket sich auf die Thorheiten und Laster eines gewissen Ortes, gewissen Zeitalters, Standes rc. hieher gehört Swifts Mährchen von der Tonne. Solche Werke greifen tief in die moralische Bildung der jedesmaligen Generation ein, darum aber auch ihr Interesse vorübergehend ist; denn die Satyre hat ihr Interesse verloren, wenn ihre Originale nicht mehr da sind. Die personelle Satyre rüget nur die Thorheiten und Laster einzelner Personen. Soll diese ihrer moralischen Tendenz nicht selbst widerstreben, so darf sie sich nie von der sittlichen Regel trennen, daß das Wohl des

Einzelnen nur dem Wohle des Ganzen aufgeopfert werden dürfe, und daher nur solche Thoren und Lasterhafte geißeln, deren verderblichem Einflusse auf die allgemeine Sittlichkeit auf keine andere Weise vorgebeuget werden kann.

§. 422. Die Satyre ist an keine bestimmte Form gebunden. Sie erscheinet bald in der Gestalt eines Dialoges, bald nimmt sie die Briefform an, bald wird sie in eine Erzählung eingekleidet u. s. w. Eben so verschieden ist auch die Versart. Die Griechen, deren Satyre mehr den lyrischen Charakter hatte, wählten den Jambus:

Archilochum proprio rabies armavit iambo.

Die Römer zogen den Hexameter vor, indem bey ihnen die Satyre schon mehr eine didaktische Form erhielt. Die neuern Dichter bedienen sich gemeiniglich des gereimten Alexandriners, oder des reimlosen fünffüßigen Jambus u. s. w.

§. 423. Der älteste unter den griechischen Satyrikern ist Archilochus. Der größte aber unter allen satyrischen Dichtern ist Lucian, ein Satyriker von ganz origineller Laune; auch Julian, der Kayser, raget als Muster hervor.

Als eigentlicher Urheber der Satyre bey den Römern muß Lucilius angesehen werden. Er brachte zuerst Einheit des Plans in die römische Satyre, und gestaltete sie zu einem zusammenhängenden Ganzen. Er richtete seine Satyren nach dem Muster der alten Komödie Griechenlands ein, führte nämlich Thoren

und Bösewichte namentlich auf. Als Ausbilder der römischen Satyre werden Horaz, Persius und Juvenal gerühmt. Aber wie weit stehet unter dem Odendichter Horaz der Satyriker? Persius ist düster, wovon der Hauptgrund in seiner mürrischen, grämlichen Gemüthsstimmung liegen mag, und dunkel, durch lokale und temporelle Anspielungen, deren ganze Bedeutsamkeit wir nicht mehr fassen. Juvenal ist der größte unter den römischen Satyrikern: er peischte die Narren am Zaun und auf dem Throne. Klaudian hat seinen Satyren einen höheren Ton, als den gewöhnlich satyrischen, gegeben, und sie persönlich gemacht.

Italien hat seinen Ariosto, Alamanni, Aretino, Salvator Rosa, Gozzi, Durante u. a. m.

Die Spanier haben einen Riesen in der Satyre an Michael Cervantes; sein „Viage del Parnaso“ eine Satyre auf die Dichter seiner Zeit, ist ein unvergängliches Werk. Hieher gehören auch Quevedo, Gongora, Castillejo ꝛc.

An der Spitze der brittischen, ja, mit Ausnahme des Lucian's, aller Satyriker steht Swift. Seine Satyre ist fressendes Feuer, voll Persönlichkeit, aber, leider, auch voll Menschenhaß. Er zerreißet den verdorbenen Menschen und spottet noch über die Trümmer, die im Blute zucken. Pope ist in der Satyre der Horaz der Engländer, von welchem er auch einige Satyren und Episteln überaus glücklich nachahmte.

Youngs Satyren sind sodomitischer Schwefelregen auf die Narren, Churchill's Satyre ist ganz personell und seine persönlichen Anzüglichkeiten gelten würdigen Männern — Rochester, Dryden, Donne, Johnson, Lloyd u. a. m.

Die vorzüglichsten Satyriker Frankreichs sind Regnier, Boileau, jener ist mehr derb, dieser mehr elegant, Voltaire, Pallisot de Montenoy, Chenier rc.

Die deutsche Satyre fängt an mit dem Meistersänger Sebastian Brand. An Witz und komischer Laune übertrifft ihn Thomas Murner, sein Zeitgenosse, einer der witzigsten und scharfsinnigsten Köpfe. Auf diese folgen Ulrich von Hutten, seine Werke sind mit eisernem Griffel geschrieben, voller Hohn und Trotz, aber ohne poetisches Leben. Johann Wilhelm Laurenberg, dessen Satyren zu den launigsten und witzigsten Schriften der vorigen Jahrhunderte gehören. Joachim Rachel; bey viel Originalität ist doch in manchen seiner Satyren die Nachahmung zu sichtbar, fällt oft in eine gemeine und ungesittete Sprache. Freyherr von Canitz, zu viel Nachahmer der Franzosen; die beßte seiner Satyren geißelt den Geitzhals. Hallers Satyre ist ganz philosophisch. Michaelis wurde der Satyre durch den Tod zu früh entrissen. Liscov, ein verkannter Satyriker; er macht nicht Jagd auf Witz, der bietet sich ihm von selbst, und zwar im reichen Maaße, dar; nur interessiren seine Sujets nicht, den Sievers, das Bild eines gelehrten Thoren, ausgenommen. Rabener's Satyre

züchtiget blos Pedanten und arme Gratulanten, bisweilen blickt die Anstrengung, Lachen zu erregen, hindurch. Grafens zu Stollberg Satyre hat eine didaktische Form. Ueber alle diese stehen Göthe und Merk.

§. 424. An das moderne Lustspiel schließet sich die Idylle an. So, wie jenes, ist auch diese auf das Privatleben, auf Szenen aus dem individuellen Leben des Menschen beschränket; aber wenn das Lustspiel das Lächerliche und Scherzhafte in dem Leben der Menschen auffaßt und darstellt, zeiget die Idylle das Naive im Leben.

§. 425. Das Naive zeiget sich im Leben, in dem menschlichen Thun und Benehmen, wenn darin die schlichte und unverdorbene Natur im Gegensatze der Kunst oder der Verfeinerung erscheinet; deswegen wendet sich auch der Idyllendichter an solche Personen und ihre Handlungen und Begebenheiten, welche, von den Gesetzen der feinern Welt und der Konvention noch frey, von der Natur noch nicht abgefallen sind. Und wie der Lustspieldichter in das Komische, so idealisirt der Idyllendichter in das Naive.

§. 426. Doch soll es auch in dem Leben der Menschen, welche mit der Natur noch eins sind, zur Erscheinung des Naiven kommen; so darf solches nicht mit Mühseligkeiten verbunden seyn, noch mit Noth zu kämpfen haben. Sorge, Bekümmerniß und Arbeit haben nichts Naives: die Erscheinung desselben erfordert ein unumwölktes sorgen- und kummerfreyes Leben

und Gemüth. Wo der Mensch nur unter Kummer und Beschwernissen sich ein trauriges Daseyn fristen kann, erstirbt die Blume des Naiven in ihrer Knospe; darum ist es auch die Hirtenwelt, besonders unter einem milden und glücklichen Himmelsstriche gesetzt, welche den Idyllendichter vorzüglich anspricht, hier können nämlich die wenigen und kleinen Bedürfnisse des begnügsamen Naturkindes leicht und vollkommen befriediget werden, ungleich leichter, als durch Jagd und Fischfang, welche schon mehr von Mühe und Noth begleitet sind — Hirtengedicht, Schäfergedicht.

§. 427. So lange der Mensch eins mit der Natur ist, steht er unter der Herrschaft des Instinktes, dieses göttlichen Organes in dem Menschen, und sein Wille in bewußtloser Harmonie mit dem göttlichen; dieses ist das goldene Zeitalter der Menschen, die Periode der Unschuld. Unschuld und die durch die Natur selbst geheiligten Gefühle, Liebe, Elternliebe, Kinderliebe ꝛc. charakterisiren demnach den Hirten: und das Große, was hier vorfallen kann, sind einfache Situationen, z. B. ein Wettstreit im Gesange zwischen ein Paar Hirten; der Stoff der Idylle muß daher jedesmal eine einfache Situation seyn, denn hier trübet noch kein Sturm der Leidenschaften die stille, heitere Quelle des Lebens, ruhig gleitet das Leben dieser Menschen dahin, noch führet das Schicksal große und unglückliche Ereignisse herbey; denn erst mit dem Heraustretten aus der Herrschaft des Instinktes in das Gebiet der Freyheit, mit der Aeußerung eigener Freyheit und Willkühr beginnet der Widerstreit des

Einzelnen mit dem Ganzen, der Freyheit mit der Nothwendigkeit.

§. 428. Was den Gegensatz der antiken und romantischen Idylle angeht, so finden wir bey den Alten mehr die natürliche Derbheit ihrer wirklichen Hirten beybehalten, die Alten entwickelten nur aus dem gemeinen Hirtenleben der wirklichen Arkadier eine poetische Wirklichkeit; in der romantischen Schäferpoesie ist die Derbheit gewichen und an ihre Stelle Empfindsamkeit, ꝛc. getreten; die Hirten und Hirtinnen empfinden durchaus romantisch, wie Ritter und Damen. Zwischen dem wirklichen und romantischen Arkadien liegt in der Mitte ein Drittes. Eine neue Form der Idylle geht hervor aus der Idealisirung der wirklichen Schäferwelt.

§. 429. Wie die Satyre, ist die Idylle keiner bestimmten Form unterworfen; sie spielet in allen Formen der Poesie; sie ist bald episch, erzählet und beschreibet die Sitten und Lebensweisen der Menschen, bald lyrisch, drückt Empfindungen aus, und bald dramatisch, führet die Menschen selbst handelnd ein.

§. 430. An der Spitze der griechischen Idyllendichter steht Theokrit. Die Idyllen des Theokrit sind mimische Gedichte im eigentlichen Sinne. Theokrits Hirten, Fischer und Mäher sind Sizilische Einwohner des Landes, so, wie sie zu seiner Zeit waren und sich noch jetzt in ihren Grundzügen erhalten haben. Der dorische Dialekt, dessen er sich bedient, ist seinen Schäfern sehr angemessen.

Bion und Moschus haben sich von der liebenswürdigen Einfalt, von der Natur schon mehr entfernt.

Des Römers Virgils Eklogen verrathen überall, daß er die Flöte aus den Händen Theokrits empfing; aber er blieb in einer großen Entfernung hinter Theokrit zurück. Spätere und treue Nachahmer derselben waren Nemesian und Kalpurnius, und in neueren Zeiten Vida, Sannazaro und Rapin.

Die vorzüglichsten Idyllendichter unter den Spaniern sind Peter de Padilla, Fürst von Esquilache, Villegas, Gil Polo, Vaciente Garcia de la Huerta.

Unter den Portugiesen Ribeyro, Miranda, Sotomagor, Castro, Camoens, Lobo.

Bey den Italienern hat die Idylle größtentheils die dramatische Form angenommen; es sind eigentliche Schäferdramen; so Tasso's Amynt, und Guarinis Pastor fido etc. Eigentliche Idyllen haben geschrieben Sannazaro, Alamanni, Buonarelli, Manfredi, ꝛc.

Die Engländer haben ihren Spenser, Gay, Brown, Philipps, Pope, Collins, Cuningham, Smith, Irwin, ꝛc. Ihre Idyllen sind aber von ungleichem Werthe.

Der Charakter der Franzosen ist von der schlichten Natur schon zu weit abgewichen, und der Kunst

und dem Konventionellen zu sehr hingegeben, als daß wir von ihnen glückliche Versuche in der Schäferpoesie erwarten könnten. Ronsard, de Racan, Leonard, Leileri, Jauffret sind ihre Idyllendichter.

Spuren der deutschen Schäferpoesie finden wir schon bey Opitz. Als Muster von Idyllen aber müssen jene des Voß's und Geßners genennt werden. Voß beweiset sich als einen Geistesverwandten Theokrits, indem er in seinen Idyllen die Zustände, Empfindungen und Denkart des gegenwärtigen Landmannes anschaulich macht. Geßner idealisirt Hirtenstand und Hirtenempfindung, seine Hirten sind so rein, so unschuldig, so edel und wenige Menschen empfinden so fein, wie diese; aber er versetzt die Szenen in ein goldenes Zeitalter, ohne jedoch seine Hirten von dem Lande und ihren Beschäftigungen hinwegzuführen; und seine Hirten sind noch Beschwerlichkeiten unterworfen, sie haben noch Arbeiten zu verrichten und Unbequemlichkeiten zu leiden ꝛc. Kleist, Müller, Schmidt, Blum, Bronner, Göthe, Gellert, von Gellerts Schäferpoesien hat aber nur die einzige Sylvia einige Naivität.

III.

Theatralische Kunst.

§. 431. In der theatralischen Kunst findet eine Vereinigung der redenden und bildenden Kunst Statt.

§. 432. Auf der ersten Stufe der theatralischen Kunst stehet die Schauspielkunst. Die Schauspielkunst hat zu ihrem Organe die Wortsprache, wie

die Dichtkunst, und die Gebehrdensprache, wie die plastische Kunst. Sie ist die Kunst der wirklichen Darstellung einer dramatischen Dichtung mittelst der Wort- und Gebehrden-Sprache.

§. 433. Der Schauspielkünstler stellet die dramatische Dichtung nicht in einem von sich verschiedenen und unabhängigen Werke dar, sondern was der dramatische Dichter für die innere Anschauung gebildet hat, bringt er an sich und durch sich selbst zur äußeren Anschauung; er ist daher Künstler und Kunstwerk zugleich, woraus sich die Forderungen an denselben ergeben.

§. 434. Inneres und Aeußeres müssen in einem jeden wahren Kunstwerke in Eins zusammenfallen, als ungetheilt und absolut eins erscheinen; oder das Innere muß, so zu sagen, aufhören, solches zu seyn, und äußerlich, Anschauung, werden. Die dramatische Dichtung, welche für die innere Anschauung gebildet ist, muß darum in ihrer ganzen Wesenheit in dem Künstler, der sie zur Darstellung übernimmt, als dem beseelten Kunstwerke, äußerlich, objektiv werden, nicht nur in dem lebendigen Tone seiner Rede, sondern auch vorzüglich in dem Spiele seiner Gebehrden, in seiner Bewegung ꝛc. Der Schauspielkünstler wird seine Aufgabe nur in dem Maaße lösen, in welchem er als sprechendes Bild seiner darzustellenden Dichtung erscheint.

§. 435. Jede Empfindung aber, jeder Affekt und jede Leidenschaft hat ihren eigenen Ton und ihre

eigene Bewegung; damit nun die lebendige Rede des Schauspieldichters Echo der darzustellenden Dichtung sey, muß der Ton seiner Stimme, ihre Höhe und Tiefe, und ihre Bewegung mit der Natur der Empfindung zusammenstimmen, die in der dramatischen Dichtung niedergelegt ist; das Ruhige, Gelassene, Sanfte, Zärtliche und das Lebhafte, Heftige, Stürmische der Gemüthsbewegung muß in dem Tone der Stimme und in der rhythmischen Bewegung derselben wiedertönen.

§. 436. Jede Empfindung, jeder Affekt und jede Leidenschaft hat, wie ihren eigenen Ton und ihre eigene Bewegung, so auch ihre charakteristischen Züge des Gesichtes, ihre eigenthümliche Stellung und Bewegung des Körpers; damit nun in der Person des Schauspielkünstlers ein sprechendes Bild des dramatischen Charakters erscheine, muß sich mit dem Musikalischen der Stimme die entsprechende Mimik in dem Plastischen des Körpers vereinigen. Ja die Beobachtung der Mimik, Gebehrdensprache, ist eine Hauptforderung an den Schauspielkünstler; denn was man an dem Schauspielkünstler sieht, das wirkt unmittelbar auf die Seele; aber die Worte kommen erst durch das Denken und mitthin geschwächt an das Herz. Der Mangel an Mimik läßt das Tragische rührungslos, und das Komische frostig; und die verkehrte Mimik widerleget das durch Gebehrden, was der Schauspielkünstler in Worten ausspricht.

§. 437. Der Schauspielkünstler ist aber nicht nur Kunstwerk, sondern zugleich auch Künstler; denn

er selbst muß durch freye Thätigkeit seines Geistes den dramatischen Charakter der Person, deren Rolle er übernimmt, in seiner Person objektiv machen. Dieses wird ihm aber nur in so ferne gelingen, in wie ferne er nicht nur den wahren Charakter seiner Person zu treffen, denselben vollkommen zu durchdringen versteht, sondern auch vollständig in sich aufzunehmen, und, so zu sagen, in sein eigenes Fleisch und Blut zu verwandeln. Je mehr ein Schauspielkünstler dieses vermag, je mehr er in den Geist seiner Rolle einzudringen und von dem wahren Gefühle derselben in sich zu erwecken vermag, desto vollendeter wird sein Spiel seyn.

§. 438. Daher die Frage, ob der Schauspielkünstler empfinden dürfe, keinen rechten Sinn hat; denn sein Spiel wird nur in dem Maaße vollkommen seyn, in welchem er das Gefühl seiner Rolle in sich zu erwecken vermag. Jedoch darf sich der Schauspielkünstler nicht von seinem Gefühle dahinreißen lassen. Mit Recht macht Shakespeare edle Mäßigung selbst im Sturme der Leidenschaft dem Schauspielkünstler zum Gesetze. In einem plastischen Kunstwerke darf es nicht zur Wuth des Affektes und der Leidenschaft kommen, ein solcher Anblick ist gräßlich und absolutwidrig; in wie ferne aber der Schauspielkünstler den dramatischen Charakter seiner Person auch, und zwar vorzüglich, mimisch darzustellen hat, ist er als plastisches Kunstwerk zu betrachten.

§. 439. Der dramatische Charakter der Person, deren Rolle der Schauspieldichter übernimmt, ist von dem Dichter entworfen und gezeichnet. Um aber ein Kunstwerk richtig zu verstehen und den Geist desselben zu durchdringen, wird erfordert, es rückwärts bis in den Geist des Künstlers zu verfolgen; wer nicht Eins wird mit dem Künstler, wer es nicht vermag, das Kunstwerk geistig aus sich selbst zu gestalten, wird den Sinn desselben nie richtig und lebendig fassen und durchdringen; daher muß der Schauspielkünstler mit dem Dichter gleichsam in Eins zusammenschmelzen, um in den wahren Geist seines dramatischen Charakters, in den ächten Sinn seiner Rolle einzudringen. Nicht ohne Grund fordert Plato Begeisterung; nicht nur der Verfasser des Gedichtes, sondern auch der, welcher es vorträgt, muß, nach Plato, von einem göttlichen Feuer ergriffen seyn. Wie nämlich das Gedicht in Begeisterung von dem Dichter empfangen und gebohren wurde, so kann es auch nur von einem Dritten, zufolge einer Begeisterung, in sich aufgenommen, geistiger Weise wiedergebohren und dargestellt werden.

§. 440. Hieraus erkennen wir, daß der Schauspielkünstler, gleich jedem andern Künstler, zu seinem Berufe gebohren seyn müsse, und, wenn ihn die Natur stiefmütterlich behandelte, er so wenig wie ein anderer Künstler durch Regeln gebildet werden könne, zumal da die körperliche Individualität, die Gestalt des Schauspielkünstlers, die Gefälligkeit seines Organes von großem Belange ist.

Die Regeln, welche die Meister der Schauspielkunst vorschreiben, beziehen sich auch blos auf den theatralischen Anstand: aber auch je ängstlicher ein Schauspielkünstler diesen Regeln nachkömmt, desto geringer wird der Werth seines Spieles seyn; denn was auf gelernte Weise hervorgebracht erscheint, hat keinen Anspruch auf Schönheit: darum auch dem Spiele der meisten französischen Künstler der Effekt nicht entspricht, den sie erwarten, indem ihnen das Gepräge der Schule zu sehr anklebet.

§. 441. Wenn in dem Schauspiele an die Stelle der lebendigen Rede der mimische Tanz, unter Begleitung der Musik, tritt, geht dasselbe in das Ballet über. In dem Ballete verbindet sich das Drama mit dem pantomimischen Tanze (Bildnerey) und mit der Musik. Es ist die wirkliche Darstellung einer dramatischen Handlung durch pantomimischen Tanz unter Begleitung der Musik.

§. 442. Wenn ich das Ballet in Hinsicht seiner Form, in Hinsicht der Art der Darstellung, mit einer andern Kunstart vergleichen sollte, so würde ich es der Historien = Mahlerey an die Seite stellen. Wie in dem Historien = Gemählde, so wird auch in dem Ballete eine Handlung durch Stellungen der Körper ausgedrückt, also gleichsam mahlerisch dargestellt, nur mit dem Unterschiede, daß im Gemählde die Handlung nur durch eine einzige Stellung der Figuren, im Ballete aber durch einen Wechsel, eine Folge von Stellungen, rhythmische Bewegung, vorgestellt wird.

§. 443. Die Forderungen an das Ballet sind eins mit jenen an das Historien-Gemählde. In einem Historien-Gemählde muß die Stellung der Figuren eine solche seyn, daß der Sinn der Geschichte daraus erkennbar ist. So seyen auch in dem Balletanze die Stellungen und Bewegungen bedeutungsvoll und geben den Sinn der Handlung zu erkennen.

Wie in dem Historien-Gemählde, so ist auch in dem Ballete die Beobachtung des Kostüms eine unerläßliche Forderung; denn das Kostüme dienet als vorzügliches Mittel dazu, um die Geschichte verständlich zu machen.

Regel für die Mahlerey überhaupt ist die sorgfältige Vermeidung sich selbstwiederhohlender Figuren und Stellungen; und auch diese ist es für das Ballet. Symetrische Stellungen und Bewegungen der Personen sind dem Auge widrig, sie machen auf dasselbe den Eindruck, wie nur einer Person, die durch ein vervielfältigendes Glas gesehen wird.

§. 444. Das Ballet nähert sich in Hinsicht seiner Form der Historien-Mahlerey, in Hinsicht seines Stoffes stimmet es mit dem Drama überein, oder ist vielmehr ein solches; denn die Handlung, welche in einem Ballete vorgestellt wird, muß eine dramatische seyn, eine bestimmte Handlung mit Verwickelung und Auflösung; jeder andere Tanz ist kein Kunstwerk im eigentlichen Sinne.

§. 445. Darum verlanget die Handlung, welche in einem Ballete vorgestellt werden soll, dieselbe Anordnung, welche die Fabel in dem Drama erfordert; und beyde, Ballet und Drama, unterscheiden sich nur dadurch von einander, daß dieses durch lebendige Rede, jenes durch pantomimischen Tanz die Handlung ausdrückt.

Es giebt aber auch Handlungen, welche sich zur Darstellung durch pantomimische Tänze mehr eignen, als zum Ausdrucke durch lebendige Rede, zu eigentlich dramatischen Vorstellungen, z. B. interessante, aber kurze, Handlungen, besonders wenn es solche sind, in welchen ein lebendiges Spiel mannigfaltiger Empfindungen, Affekte und Leidenschaften Statt findet.

§. 446. Wie es eine Hauptforderung für die Historien-Mahlerey ist, den vorzüglichsten und interessantesten Augenblick der Geschichte aufzufassen und darzustellen, so auch für das Ballet. Es sollen die vorzüglichsten Augenblicke, die interessantesten Szenen der Geschichte aufgesucht und dargestellt werden; denn das Ganze der Handlung nach allen seinen Verwickelungen durch pantomimische Tänze vorzustellen, würde leicht in das Abgeschmackte verfallen. Diese interessanten Szenen machen das Wesentliche der Vorstellung aus und bestimmen zugleich die Absätze, die Perioden des Balletes.

§. 447. Es ist auf unsern Operntheatern gewöhnlich die Leere der Zwischenakte mit Tanz auszufüllen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Bal-

let in Verbindung mit dem Drama von größerer Wirkung seyn würde, als es in der Trennung von demselben, als selbstständige Kunst, ist. Nicht nur kann auf den Schluß eines Drama's ein Ballet folgen, sondern auch die Pausen, welche zwischen den einzelnen Aufzügen entstehen, können durch pantomimische Tänze ausgefüllt werden. Soll aber dieses nicht zum Nachtheile der Haupthandlung gereichen, so muß das Ballet mit dieser in einer wahren Verbindung stehen, es muß sich an den Ausgang eines jeden Aktes anknüpfen und den Haupteindruck desselben durch pantomimische Tänze unterhalten, oder durch orchestische Bewegungen ausmahlen.

§. 448. Auf der höchsten Stufe der theatralischen Kunst steht die Oper. Wie alle besondern Künste aus einer — der absoluten — Kunst ausgeflossen sind, so fließen sie alle wieder in einer Kunst zusammen, in der Oper, welche der Schlußstein und der Gipfel aller schönen Künste ist. In ihr findet die Vereinigung von Poesie, Musik, Mahlerey, und Plastik Statt.

§. 449. Man nennt die Oper ein lyrisch = dramatisches Gedicht; eine Benennung, welche allerdings den Charakter derselben bezeichnet. Die Oper ist Drama, indem der Dichter in der Oper, wie in dem Drama, zurücktritt, dafür aber redende Personen einführt, die er mit dem ganzen Reichthume seines Gedichtes ausstattet, welches sie in Arien, in Liedern u. s. w. aussprechen und mimisch darstellen. Die Oper ist lyrisches Gedicht: dieses erhellet schon daraus, indem

die Oper ein Singspiel ist, von Musik begleitet; Gesang und Musik aber sind nur Ausdruck eines bewegten Gemüthes.

§. 450. Die Oper hat daher nicht sowohl eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit ihren mannigfaltigen Verwickelungen vorzustellen, sondern vielmehr die Empfindungen, welche die Handlung begleiten. Darum ist die Oper nicht ohne Handlung; nur wird der Fortgang, die Verwickelung und Auflösung der Handlung nicht unmittelbar und an sich selbst, sondern mittelst der Empfindung dargestellt, in welche die dabey betheiligten Personen gerathen. In dem Wechsel der Empfindungen aber, welche die bey einer Handlung interessirten Personen äußern, stellet sich uns das Bild der Handlung, ihr Fortgang, ihre Verwickelung und Auflösung auf eine unzweydeutige Weise dar.

§. 451. Die Verbindung der mancherley Künste in der Oper zu einem harmonischen Ganzen ist eine schwierige Aufgabe, und noch wenig gelöset worden.

Fürs erste muß jede der mitwirkenden Künste ihrer Naturbestimmung getreu bleiben. Wider die Naturbestimmung der Musik ist es, wenn sie Getöse oder das Stürmen der Elemente ausdrücken soll; ihrer Naturbestimmung nach kann sie nur Ausdruck von Gemüthsbewegungen seyn.

Alle Künste vereinigen sich in der Oper und bieten ihre Kräfte zur Verherrlichurg derselben auf. Doch darf sich keine eitel hervordrängen, noch ver-

nachläßigend zurückeziehen, sondern jede muß dem Verhältnisse gemäß hervortretten, in welchem sie zu den andern und zu dem Ganzen stehet. Die Poesie aber spielet in der Oper die Hauptrolle, die übrigen Künste sind nur ihre Organe und nur dazu vorhanden, um die Kraft und Fülle der Poesie in Herrlichkeit zu offenbaren.

§. 452. Die Musik setze daher in der Oper ihre Aufgabe darin, den Ton der in dem Gedichte sich aussprechenden Empfindung oder Leidenschaft ꝛc. zu treffen und sie musikalisch zu schildern, und der Gesang suche seine vorzügliche Kraft nicht in Zierlichkeit, sondern in dem wahren Ausdrucke der Empfindnng. Die Einrichtung der Schaubühne und ihre mahlerische Verzierung komme dem Dichter überall entgegen, und spreche seinem Gedichte zu, alle Szenen vermeidend, die dem herrschenden Tone der Empfindung widersprechen könnten.

Die Kleidung der Personen sey nicht auf Blendung des Auges angelegt, sondern sey auf die Empfindung berechnet, welche ausgedrückt und erreget werden soll.

§. 453. Man unterscheidet zwo Gattungen der Oper, die ernsthafte Oper (Opera seria) und die komische Oper (Opera buffa). Jene ist aus der Vereinigung des Trauerspieles und diese des Lustspieles mit der Musik entstanden. Die komische Oper gehört ursprünglich den Italienern an und ist durchaus national.

§. 454. Eine niedere Potenz der Oper ist die Operette, ein Schauspiel mit Gesang. Sie besteht aus dem gewöhnlichen prosaischen Dialoge des Drama's und aus eingemischten Arien und Liedern.

Das Melodrama besteht nur aus einem Aufzuge, in welchem sich Musik und Rede wechselweise ablösen.

§. 455. Von der Oper ist verschieden, aber auf der andern Seite wieder mit ihr verwandt, die Cantate.

Die Oper ist ein für theatralische Darstellung, die Cantate ein nur für Gesang und Musik bestimmtes Gedicht. Aber auch der Cantate muß eine Handlung oder Begebenheit zu Grunde liegen, welche während dem Vortrage derselben fortrückt, und auch sie ist nicht unmittelbare Darstellung der Handlung, sondern vielmehr Ausdruck von Betrachtungen und Empfindungen über dieselbe.

Ist die Cantate geistlichen Innhalts, so führt sie den Namen Oratorium.

§. 456. Die Oper ist ein Erzeugniß des italienischen Bodens und erst in der neueren Zeit entstanden. Apostolo Zeno ist der erste, welcher unter den italienischen Operndichtern genennt zu werden verdienet, zwar nicht als Erfinder derselben, wohl aber als Verbesserer; denn Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, welche im 15 = 16ten Jahrhunderte erschienen, für die ersten wahren Opern. Sie wurden von Ottavie Rinuccini geschrieben

und von Jak. Peri, Kapellmeister zu Florenz, in Musik gesetzt.

Neben Apostolo Zeno, oder noch über ihm steht Piet. Metastasio.

Die vorzüglichsten Operndichter Frankreichs sind Quinault, la Fontaine, la Motte, Marmontel, Favart, Sedaine, Marsollier, Bouilly, Düval, Dubrevil ꝛc.

Unter den Engländern zeichneten sich aus Addison, Gay, Fiedling, Coffey, Lillo, Bickerstaff, Baves, Dibdin ꝛc.

Die Entstehung des deutschen Singspiels fällt in die letzte Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Jacob Ayrer, Notarius und Gerichtsprokurator zu Nürnberg, schrieb in den Jahren 1570 und 1589 die ersten deutschen Singspiele. Nach ihm verfertigte Opitz seine Daphne, ein Singspiel in 5 Akten dem Italienischen nachgebildet, und seine Judith in 3 Akten, ebenfalls nach dem Italienischen. Verschiedene seiner Nachfolger, unter diesen Andreas Gryph, schrieben Singspiele. Anstatt die deutsche Oper, die in den ersten Zeiten ihrer Entstehung unvollkommen war, zu verbessern, erhoben dagegen Gottsched und seine Geistesverwandten ihre Stimmen. Die Säulen der deutschen Operbühne wurden erschüttert. Man sah lange Zeit nur italienische Opern auf deutschen Bühnen aufgeführt werden, bis Wieland, dem sich in der Folge Jacobi und Gotter anschlossen,

erschien, der durch seine Alceste und Rosamunde der deutschen Operbühne eine Festigkeit gab. Ich nenne noch Weiße, Schiebeler, Michaelis, Engel, Meißner, von Göthe ꝛc.

In dem Melodrame haben einen Namen Brandes, Gotter, Ramler, Gerstenberg.

In der Cantate und in dem Oratorium Ramler.

Druckfehler.

Seite 324. Zeile 1. statt beßten lies: der beßten.

Bei Philipp Krüll in Landshut ist haben:

Aretins, J. C. F. v., Geschichte der Juden in Baiern. gr. 8. 803. 12 gr. 54 kr.

Ast, D. G. A,, Grundriſs der Philologie. gr. 8. 808. 2 Rthlr. 3 fl. 36 kr.

Butte's, W., Entwurf eines ſyſtemat. Lehrkurſes auf der Grundlage ſeiner Generaltabelle; ein Beytrag zur Architektonik der reinen Staatswiſſenſchaft. 8. 808. 8 gr. 36 kr.

— — Generaltabelle der Staats- und Landeswiſſenſchaft. Fol. 808. 8 gr. 36 kr.

Dietls, G. A., Rede, als die churfürſtl. Univerſität zu Landshut die ehemalige Dominikanerkirche in Beſitz nahm, und daſelbſt den erſten akademiſchen Gottesdienſt hielt, vorgetragen. 8. 802. 3 gr. 12 kr.

— — die ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften bilden zur Humanität, eine Antrittsrede. 8. 801. 4 gr. 18 kr.

Drexel, Ant., Anthol. aus Italiens claſſiſchen Schriftſtellern zur Uebung für Liebhaber der Italiäniſchen Sprache. 2 Thle. gr. 8. 807-8. 3 Rthlr. 5 fl. 24 kr.

— — über Erklärung alter Schriftſteller durch Vergleichung mit neuerer Zeit. 8. 803. 4 gr. 18 kr.

Fabeln für unſere Zeiten und Sitten. 2 Bdchen. 8. Straßburg und Mainz. 801. 16 gr. 1 fl.

Feſsmaiers, J. G., Geſchichte von Baiern. gr. 8. 804. 3 Rthlr. 5 fl. 24 kr.

Fingerlos, M., wozu ſind Geiſtliche da? beantwortet. 2 Th. 2te ſehr verm. Auflage. 8. 805. 2 Rthlr. 16 gr. 4 fl.

Gollowitz, D., Anleitung zur Paſtoraltheologie im weiteſten Umfange. 2 Bde. gr. 8. 803. 2 Rthlr. 8 gr. 3 fl. 30 kr.

Gönner, N. Th., der Staatsdienſt aus dem Geſichtspunkt des Rechts und der Nationalökonomie betrachtet, nebſt der Hauptlandespragmatik über die Dienſtverhältniſſe der Staatsdiener im Königreiche Baiern, mit erläuternden Anmerkungen. gr. 8. 808. 1 Rthlr. 12 gr. 2 fl. 45 kr.

— — über Veränderungen der Religionsübung gegen den Zuſtand des Normaljahrs, ein Commentar über §§. 30 u. 31. Art. V. des Osnabrücker Friedensinſtruments. 2te verm. Auflage. gr. 8. 802. 15 gr. 54 kr.

Grasers, J. B., Prüfung der Unterrichtsmethode der kathol. prakt. Religion von dem Standpunkte der Zweckmäßigkeit aus betrachtet. 2te gänzlich umgearbeitete Auflage. gr. 8. 806. 3 Rthlr. 4 fl. 30 kr.

— — Beobachtungen und Vorschläge über Erziehung und Schulen. 2r Bd. 8. 804. 1 Rthlr. 8 gr. 2 fl.

Kants, J., Logik, ein Handbuch zu Vorlesungen. gr. 8. Königsberg. 800. 12 gr. 45 kr.

Knidtlmayer, P. L., die Nachtigall, eine Ode von Matthisson, in Musik gesetzt. Querfol. 803. 10 gr. 36 kr.

Köppens, Fr., Leitfaden für Logik und Metaphysik. 8. 809. 8 gr. 36 kr.

— — Grundriß zu Vorlesungen über das Naturrecht. 8. 809. 6 gr. 24 kr.

Montesquieu's persische Briefe, a. d. Französ. übersetzt und mit Erläuterungen versehen von E. A. Michaelis. 1s Bdchen. 8. 803. 1 Rthlr. 4 gr. 1 fl. 45 kr.

Schad's, J. B., System der Natur- und Transscendentalphilosophie in Verbindung. 2 Thle. gr. 8. 804-5. 2 Rthlr. 16 gr. 4 fl. 51 kr.

Schellings, F. W. J., Ideen zu einer Philosophie der Natur, als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft. 1r Theil. 2te durchaus verbesserte und mit berichtigenden Grundsätzen vermehrte Auflage. gr. 8. 803. 2 Rthlr. 3 fl. 36 kr.

— — philosophische Schriften. 1r Bd. gr. 8. 809. 2 Rthlr. 12 gr. 4 fl. 30 kr.

— — Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur; eine Rede. 4. 808. 12 Gr. 48 kr.

— — Dr. K. E., Ueber das Leben und seine Erscheinung. gr. 8. 807. 18 Gr. 1 fl. 20 kr.

Schrank's, F. v. P., Fauna boica — durchgedachte Geschichte der in Baiern einheimischen und zahmen Thiere. 2n Bds. 1te Abth. gr. 8. Ingolstadt. 801. 1 Rthlr. 4 gr. 1 fl. 48 kr.

— — dessen 2n Bds. 2te Abth. gr. 8. ebend. 802. 1 Rthlr. 8 gr. 2 fl.

— — dessen 3n und letzten Bds. 1te Abth. gr. 8. 803. 1 Rthlr. 1 fl. 30 kr.

— — 3n und letzten Bds. 2te Abth. gr. 8. 803. 1 Rthl. 8 gr. 2 fl.

Sibers, Th., Leitfaden zu Vorlesungen über Naturlehre und angewandte Mathematik. 3 Thle. m. K. 8. 805. 1 Rthlr. 1 fl. 48 kr.

Sittenlehrer, der christliche, eine Abhandlung in drey Abtheilungen, als Beytrag zum prakt. Christenthume. 8. 801. 8 gr. 30 kr.

Thoni, K. E., neue Festpredigten. gr. 8. 805. 1 Rthlr. 12 gr. 2 fl. 15 kr.

Wezler, J. E., über das Fehlerhafte der zeitherigen Methode, Scheintodte zu behandeln. gr. 8. 801. 3 gr. 12 kr.

* * *

Butte's, Dr. W., Grundlinien der Arithmetik des menschlichen Lebens, nebst Winken für deren Anwendung auf Geographie, Staats- und Natur-Wissenschaft, nebst IX. Tabellen. gr. 8. 811. Schreibp. 3 Rthlr. 5 fl. 24 kr.

— — Dasselbe Druckp. 2 Rthlr. 12 gr. 4 fl. 30 kr.

Gügler, A., die heilige Kunst, oder die Kunst der Hebräer. 8. 814. 1 Rthlr. 4 gr. 2 fl.

Heigl, G. A., die Platonische Dialektik. gr. 8. 812. 12 gr. 54 kr.

— — die Platonische Physik. gr. 8. 815. 18 gr. 1 fl. 21 kr.

Jägers, W., geographisch-historisch- und statistisches Zeitungs-Lexikon; neu bearbeitet von K. Mannert. 3ter und letzter Theil. R — Z. Nebst Zusätzen und Berichtigungen zum 1 und 2ten Theil. gr. 8. 811. 4 Rthlr. 7 fl. 12 kr.

(Der 1 und 2te Theil ist Verlag der Grattenauer'schen Buchhandlung in Nürnberg, kann aber auch von mir bezogen werden, und zwar der 1te Theil für 3 Rthlr. 8 gr. oder 6 fl. Der 2te Theil für 2 Rthlr. 16 gr. oder 4 fl. 48 kr.; jedoch nicht à Conditione.)

Magolds, M., mathematisches Lehrbuch zum Gebrauche öffentl. Vorlesungen. 5r Theil. — Auch unter dem Titel: Lehrbuch der Mechanik fester Körper. 2r Band, welcher die angewandte Mechanik enthält. mit 8 Kupf. und 8 Tabellen. gr. 8. 813. 2 Rthlr. 16 gr. 4 fl. 48 kr.

Mannert's, K., Geographie der Griechen und Römer. 7ter Theil, enthaltend: Thracien, Illyrien, Macedonien, Thessalien, Epirus. gr. 8. 812. 2 Rthlr. 20 gr. 5 fl.

— — Kaiser Ludwig IV., oder der Baier. Eine von der königl. Akademie der Wissenschaften in München gekrönte Preisschrift. gr. 8. 812. 2 Rthlr. 3 fl. 36 kr.

B
Staatsbibliothek
München

Manerer, W., Briefe für Kinder. — Nebst einigen Anreden bey öffentl. Schulprüfungen. 2te Auflage. gr. 12. 817.
3 gr. 12 kr.

— — Tabelle zur Kenntniß der Buchstaben. gr. 8. 817.
1 kr. auf Pappendeckel gezogen 2 kr.

— — Lesebuch für Anfänger im Lesen. 1te Abtheilung, mit einsylbigen Wörtern. 12. 817. 2 kr. geb. 4 kr.

Milbillers, J., Handbuch der Statistik der europäischen Staaten, zum Gebrauche bey Vorlesungen und zur Selbstbelehrung. 2 Abtheilungen. gr. 8. 811. 2 Rthlr. 12 gr. 4 fl. 30 kr.

die Ostereyer, eine Erzählung zum Ostergeschenke für Kinder; vom Verfasser der Genovefa und der biblischen Geschichte für die Schulen Baierns, Hrn. Christoph Schmid. 12. 816.
ord. Ausgabe 3 gr. 9 kr. gr. 12. Ausgabe 12 kr.
fein Postpapier 18 kr.

Neithofer, P. D., der Katechet zur Fastenzeit; oder: katechetische Reden, über Beicht und Kommunion, an Kinder, welche diese beyden heiligen Sakramente zum ersten Male auf Ostern empfangen sollen. — Sammt einer Erklärung der in der Fasten üblichen Kirchengebräuche und Ceremonien. 8. 817. 8 gr. 36 kr.

Schultes, J. A., Baiern's Flora. Vollständige Beschreibung der im Königreiche Baiern wildwachsenden Pflanzen. 1te Centurie. gr. 8. 811. 1 Rthlr. 10 gr. 2 fl. 30 kr.

Sibers, Th., Anfangsgründe der Physik und angewandten Mathematik, mit Kupf., 2te ganz umgearbeitete Auflage. gr. 8. 815. 1 Rthlr. 16 gr. 3 fl.

Stephani, H., das heilige Abendmahl, m. Kupf. gr. 8. 811.
16 gr. 1 fl. 12 kr.

Walther, P. F. v., über den Geist des Universitätsstudiums, eine Rede, bei der öffentlichen Verkündung der akademischen Gesetze an der königl. baier. Ludwig-Maximilians-Universität gehalten. 4. 811. 6 gr. 24 kr.

Wening, J. N. v., über das Verhältniſs des Weſens zur Form in der Philoſophie; eine gekrönte Preisſchrift. gr. 8. 811. 20 gr. 1 fl. 30 kr.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

8.36

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Nüßlein, Franz Anton,

Lehrbuch der Kunstwissenschaft zum Gebrauche bei Vorlesungen

Landshut 1819

L.eleg.g. 282 m
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574385-1